CHARLES STERLING





La peinture médiévale à Paris

1300 – 1500

BIBLIOTHÈQUE DES ARTS

LA PEINTURE MÉDIÉVALE À PARIS

1300 – 1500

Après deux livres de synthèse sur la peinture médiévale française (1938 et 1941), le présent ouvrage de Charles Sterling offre un panorama de la production picturale à Paris pendant deux siècles (1300 – 1500). La capitale de la France fut alors à la fois un centre d'intense vie spirituelle et artistique et une cité ébranlée par les émeutes, ravagée par les épidémies, les famines et la guerre. Cependant elle ne cesse pas de briller en tant que foyer de peinture. Un foyer qui comptait non seulement pour la France mais pour l'Europe entière.

Un texte de plusieurs centaines de pages, destiné autant aux historiens qu'au public sensible à l'art, s'accompagne ici de 328 illustrations dont 70 en quadrichromie. Nombre d'entre elles reproduisent pour la première fois en couleurs d'importantes œuvres perdues ou à peine connues.

RECTO DE LA JAQUETTE

Maître du Couronnement de la Vierge.
Thamar peint une Vierge à l'Enfant.
Boccace. Des Femme nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 86.

VERSO DE LA JAQUETTE

Maître du ms. Egerton 1070 (?).
Du lapin et de toute sa nature.
Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse. Vers 1405 – 1410.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 26 v.

BIBLIOTHÈQUE DES ARTS



PLAN DE PARIS

Etabli sous le règne de Charles IX, d'après un plan de 1510 environ. Il représente la ville telle qu'elle était sous les règnes de Charles V et Charles VI.

Dédié à Mgr Christophe de Beaumont, archevêque de Paris, duc de Saint-Cloud, pair de France, commandeur de l'Ordre du Saint-Esprit, il fut gravé par son très humble et très obéissant serviteur, G. Dheulland, graveur du roi pour la Marine, rue Hyacinthe, près de la porte Saint-Jacques.

Ce plan est la copie fidèle de celui de la Bibliothèque Saint-Victor, exemplaire unique que MM. de Saint-Victor ont mis à disposition du graveur. Il est aussi représenté sur une tapisserie ayant appartenu à la Maison de Guise et dont la ville de Paris a fait l'acquisition sous la prévôté de M. Turgot.

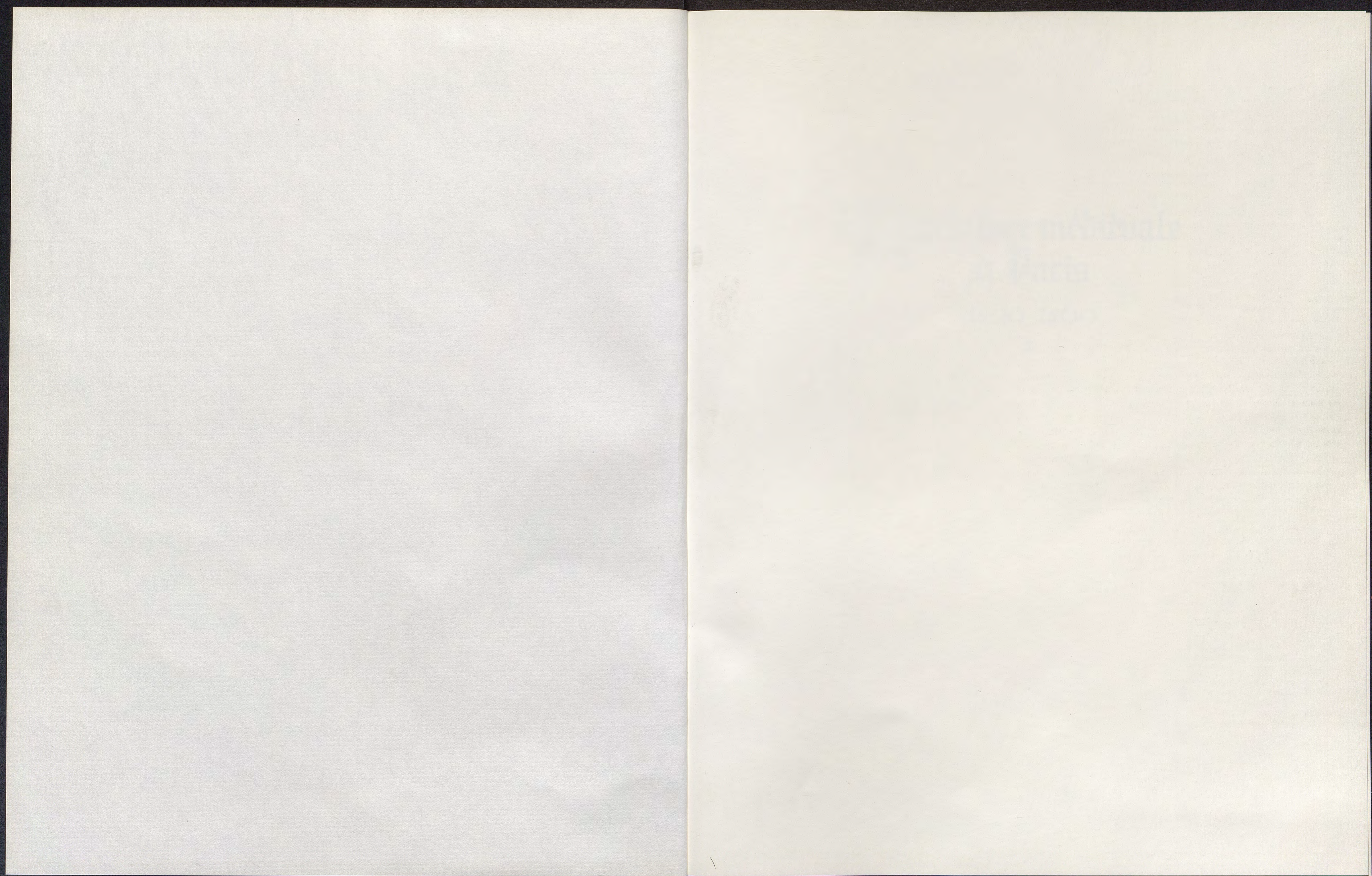


PLAN DE PARIS

Etabli sous le règne de Charles IX,
d'après un plan de 1510 environ.
Il représente la ville telle qu'elle était sous les règnes
de Charles V et Charles VI.

Dédié à Mgr Christophe de Beaumont, archevêque de Paris, duc de Saint-Cloud, pair de France, commandeur de l'Ordre du Saint-Esprit, il fut gravé par son très humble et très obéissant serviteur, G. Dheulland, graveur du roi pour la Marine, rue Hyacinthe, près de la porte Saint-Jacques.

Ce plan est la copie fidèle de celui de la Bibliothèque Saint-Victor, exemplaire unique que MM. de Saint-Victor ont mis à disposition du graveur. Il est aussi représenté sur une tapisserie ayant appartenu à la Maison de Guise et dont la ville de Paris a fait l'acquisition sous la prévôté de M. Turgot.



La peinture médiévale à Paris

1300-1500

I

ISBN 2-85047-002-3
Maquette et direction technique: Atelier Devigne, Lausanne

CHARLES STERLING

La peinture médiévale à Paris

1300-1500

I

BIBLIOTHÈQUE DES ARTS

AVERTISSEMENT

La table des matières est placée au début du livre. On y trouvera les pages où sont expliquées les abréviations concernant la bibliographie, les recueils collectifs consacrés à certains historiens de l'art et les expositions.

Ceux qui chercheront les notices sur des œuvres déterminées (par ex. les Heures du Maréchal Boucicaut*) ou sur un artiste (par ex. Jean Le Noir, le Maître du Remède de Fortune) les trouveront facilement dans l'index des noms de personnes ou dans l'index des sujets.*

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS

Ils vont en premier lieu à la Fondation Wildenstein qui a assumé les frais de l'édition de l'ouvrage. Ceux-ci sont d'autant plus considérables que son président, M. Daniel Wildenstein, amateur d'enluminure bien connu, insista pour inclure dans ce livre, qui dans mon esprit ne devait être que le Corpus des tableaux médiévaux français, un large choix de manuscrits illustrés. Et l'on ne peut donner au public une idée même approximative de l'enluminure sans en multiplier les reproductions en couleurs, dont les progrès techniques de notre temps n'ont pas encore su réduire suffisamment les frais.

D'autre part, ce livre n'aurait jamais pu prendre une forme soignée et scientifiquement satisfaisante sans le talent d'organisation, l'énergie et l'expérience de son éditeur, M. François Daulte, directeur de la Bibliothèque des Arts. Je le prie de trouver ici l'expression de ma vive gratitude car il tenait beaucoup à mon ouvrage et à sa bonne réalisation.

J'ai travaillé à la rédaction du texte pendant au moins six ans. Mais j'ai bénéficié de l'aide constante de plusieurs collaborateurs, les uns chargés de la dactylographie, les autres des innombrables vérifications des références bibliographiques, de la correspondance, des commandes de photographies. Cependant, je dois tout spécialement souligner l'aide de Madame Virginie de Caumont La Force. Sa vive intelligence, sa mémoire, son sens de la coordination du travail et sa capacité d'explorer et d'évaluer les pistes de recherches que je lui indiquais me furent inappréciables.

Je dois à Madame Joanna Tramer les photocopies de nombreux articles difficilement accessibles.

Une bonne partie de la correspondance concernant les commandes de photographies a été assumée par Mademoiselle Mauricette Fallek de la Fondation Wildenstein, avec une précision et un dévouement exemplaires.

Chacun de nous, les chercheurs, doit quelque chose à ses collègues. Ma dette envers François Avril est particulièrement lourde: avec sa générosité coutumière, il m'a souvent facilité à l'extrême l'examen des manuscrits les plus précieux de la Bibliothèque Nationale et, en me consacrant beaucoup de son temps, il les a regardés avec moi. Jean-Bernard de Vaivre n'a également jamais manqué de réfléchir aux problèmes au sujet desquels je l'ai consulté. Et il n'est pas seulement une autorité reconnue dans le domaine de l'héraldique mais un excellent historien et un sagace juge du style.

INTRODUCTION

La conception du livre

Ce volume (divisé en deux tomes) porte pour titre *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*. C'est le premier d'une série de six qui prétendent évoquer l'expression en peinture de la civilisation française pendant les deux derniers siècles du Moyen Age. Je dis «prétendre» et «évoquer» et non tout simplement «présenter» car ce serait une entreprise dérisoire: après l'orfèvrerie et les objets d'art, anéantis ou décimés, les arts de la peinture nous sont arrivés en débris. Que ce soient le vitrail, la peinture murale, la tapisserie, la peinture de tableaux, nous sommes devant une mosaïque dont il ne reste qu'un dixième des cubes. Seule peut-être la peinture de livre, l'enluminure, a survécu suffisamment abondante pour nous transmettre à peu près fidèle l'intensité de la vie passée telle que désirait la voir en image l'homme qui la vivait.

Cette série de volumes traitera de toutes ces formes de la peinture en France et non seulement de la peinture qui a été exécutée par des artistes d'origine française. Car le Moyen Age ignorait le nationalisme et la subtile puissance de la civilisation française imprégna et s'assimila plus ou moins complètement les nombreux étrangers qui affluaient pour satisfaire le goût des clients français. Leur goût, c'est-à-dire, leurs préférences artistiques conscientes ou instinctives conditionnées par leur manière de vivre et de sentir, de croire et d'agir.

Inversement, on ne manquera pas d'analyser les apports de l'esprit et du style des peintres d'origine française qui, au-delà des territoires francophones, ont marqué les arts étrangers. C'est le cas de Simon Marmion en Flandre, du Maître de la Trinité de Turin au Piémont, de Louis Bréa à Gênes, de Jean de Bourgogne (Juan de Borgoña) en Castille, pour ne mentionner que les artistes de haut niveau.

Voici comment j'imagine cette suite d'études:

Vol. II : Le Nord
(Normandie, Picardie, Artois, Flandre française, Hainaut)
Vol. III : Val de Loire
(d'Orléans à Nantes)
Vol. IV : Le Centre
(Poitou, Berry, Auvergne, Bourbonnais)
Vol. V : L'Est
(Champagne, Bourgogne, Franche-Comté, Lorraine, Savoie)
Vol. VI : Le Midi
(Sud-Ouest, Languedoc, Provence occidentale et orientale)

Il est évident que certains de ces volumes, du fait de l'abondance de leur matière, devraient être divisés en tomes.

Ces zones de géographie historique de la France de cette période correspondent en gros aux espaces artistiques plus ou moins unifiés. Comme tous les découpages d'historien qui tranchent dans l'épaisse substance de la vie, ce sont des divisions arbitraires. Seul peut-être le Val de Loire offre au XVe siècle une homogénéité persuasive. Encore communique-t-il alors avec le Berry et avec la Normandie de façon étroite. Les déplacements d'artistes et d'œuvres (de livres en particulier) et les influences qu'ils charriaient sont lointains, imprévisibles. On sait aujourd'hui que la carrière de Nicolas Froment et son art appartenaient d'abord au Nord de la France et plus tard à la Provence. Les artistes sont au service ou à la recherche des mécènes. Et si ceux-ci, comme c'est souvent le cas dans le temps de la structure féodale, possèdent des domaines distants l'un de l'autre, les artistes travaillent et s'imposent dans des «écoles» françaises très différentes. Attaché au roi René, Barthélémy d'Eyck est-il un peintre angevin ou un peintre provençal? On signale Raoul Goybault et ses œuvres à Parthenay, à Bar, à Châteaudun. Georges Trubert travaille en Anjou, en Provence et en Lorraine. Conviendrait-il de parler de ces hommes dans différents volumes, de scinder leur individualité artistique en fonction de diverses productions provinciales? Cette personnalité est pourtant essentielle. Ici aussi, il faut donc trancher. Pour ma part, je traiterais de Froment en Provence, sans oublier dans le volume du Nord de commenter le *Triptyque de la Résurrection de Lazare* qui représente à nos yeux ses débuts. De Barthélémy d'Eyck, je parlerais dans le contexte de la peinture provençale sans oublier que sur la Loire, en Anjou, il a noué quelques liens avec l'art de Fouquet, à Tours; Goybault, peintre du *Jugement Dernier* à Châteaudun, s'expliquerait le mieux dans le milieu du Val de Loire; Trubert devrait prendre place en Lorraine où il a laissé ses œuvres majeures. C'est cette dernière circonstance, le lieu qui a vu naître ses créations les plus accomplies, qui devrait décider du classement régional d'un artiste.

Mais ce vaste projet, je ne fais que le soumettre à mes successeurs. Ce sont eux qui estimeront son intérêt et, le cas échéant, l'abandonneront ou le transformeront. L'auteur de ces lignes n'aura plus voix au chapitre. Il ne lui sera donné de rédiger que les deux tomes de ce volume I, sur Paris.

Pourquoi avoir commencé par Paris? parce que c'est là, à la cour royale, dès le XIIIe siècle, que naît le premier témoignage d'une peinture qui comptera non seulement pour la France mais pour l'Europe. Dans le *Psautier de Saint Louis* (notice 1) apparaissent, clairement énoncées, les plus anciennes composantes de l'esprit et du style de «l'art gothique international» qui, entièrement constitué, dominera l'Europe vers 1400: personnages aux proportions et aux gestes réglés par le goût courtois, la forme créée par la ligne autant que par le modelé, la silhouette définie par l'arabesque graphique, la composition rythmée. Esthétique qui s'imposera à l'Italie de Giotto et de Duccio: elle nourrira Simone Martini et Ghiberti.

Quant à la France, pendant tout le XIVe siècle, hormis Avignon et peut-être Amiens et Arras, elle ne cessera de regarder ce qui sortait des ateliers parisiens. C'est dans la capitale que se sont succédées des générations de créateurs. Entre 1400 et 1420, c'était un foyer d'enluminure sans pareil en Europe. Après, ce ne sera qu'un centre toujours vivant mais inférieur aux centres provinciaux, ceux du Val de Loire, à Tours, à Angers, à Nantes, ceux du Berry, de la Bourgogne, de la Savoie.

Mais sa floraison même rend Paris particulièrement sensible aux chocs de la guerre de Cent Ans. Rarement les événements rythmèrent plus clairement le cours de l'art. Emeutes de 1411 et 1418, l'occupation anglaise en 1420 chassent la majorité de la clientèle et vident les trois quarts des ateliers. Les artistes parisiens s'établissent dans les villes du «royaume de Bourges». Certains d'entre eux qui étaient d'origine flamande ou italienne rentrent sans doute dans leurs pays. Mais tous les Parisiens n'ont pas le cœur armagnac. Il y en a qui ne désirent que la paix et servent les mécènes anglais, le duc de Bedford le premier, prince qui commande des manuscrits de luxe où ne manque pas une propagande politique en faveur du «roi de France et d'Angleterre», le petit Henri VI. D'autres amateurs anglais et sans doute de riches marchands qui favorisent le nouveau gouvernement parce qu'il leur ouvre les voies du commerce avec la Normandie et la Flandre, font vivre par leurs commandes les enlumineurs. Ainsi se prolongent quelques traditions de la glorieuse période des ducs de Bourgogne, d'Orléans et de Berry, à qui Christine de Pisan offrait ses œuvres illustrées par des peintres aussi remarquables par leur imagination que par la diversité de leur art.

La peinture murale du temps de l'occupation anglaise a laissé un souvenir durable à cause d'un sujet particulièrement impressionnant: la *Danse macabre* exécutée en 1424-1425 au cimetière des Innocents. Mais ce souvenir gravé n'est pas fidèle. Non seulement par son costume mais aussi par son style, il appartient à l'art du règne de Charles VIII. Tout au plus, par sa simple ordonnance en frise de personnages qui se dressent sur une bande de terrain parsemé de plantes, la gravure pourrait suivre la composition ancienne.

La reconquête de Paris par Charles VII, en 1436, ouvre la ville aux contacts avec les centres provinciaux devenus de puissants foyers créateurs. Mais c'est une ville ruinée. C'est seulement vers 1440 qu'elle accueille de nouveaux habitants, que les ressources des marchands, du clergé et des hauts fonctionnaires se reconstituent. C'est alors

qu'un nouveau mécénat pourra se former et la vie artistique s'enrichir par des contacts nouveaux. Ce n'est plus un mécénat royal ou princier: le roi de France et la cour ne séjournent plus à Paris jusqu'au début du XVIe siècle. C'est celui des gens à mentalité bourgeoise. Ils s'adressent à l'art flamand dont le réalisme précis et palpable correspond intimement au sens du concret du changeur, du marchand, de l'homme de loi. Le Parlement commande son célèbre *Retable* (au Louvre) à un excellent disciple tournaisien de Roger van der Weyden. Une grande famille bourgeoise (qu'on verra identifiée dans le tome II) commande un *Triptyque* dont l'auteur est sans doute originaire des Pays-Bas mais familier du goût français. D'autres amateurs se tournent vers un art inspiré par celui du Val de Loire et du Berry que consacre la faveur royale. Un artiste vigoureux, de formation néerlandaise, après une activité dans le Berry, nourrit de ses dessins l'art pictural à Paris, son enluminure, son vitrail, sa tapisserie. Vers la fin du siècle, son disciple direct, mais plus fin, plus français dessina les illustres tentures de la *Dame à la Licorne* (au Musée de Cluny) et de la *Chasse à la Licorne* (au Musée des Cloîtres, à New York). Il travailla pour la reine ce qui lui a valu l'appellation de Maître d'Anne de Bretagne. Commande significative: alors que la reine employait d'habitude des enlumineurs de premier ordre établis dans le Val de Loire, elle s'adresse maintenant aussi à un artiste parisien. Celui-ci déploie une activité intense, il est parmi ceux qui fournissent des modèles d'illustrations pour d'importants livres imprimés.

Ainsi, au XIVe siècle, Paris est la capitale de la peinture française et au XVe siècle elle attire de nouveau des peintres de talent d'origine très diverse. Cette constante vitalité, cette envergure cosmopolite qui m'avaient parues, dès 1938, comparables au rôle que Paris assuma au XXe siècle, distingue la peinture de cette ville, entre 1300 et 1500, de celle des autres centres de la France. Elle justifie un volume autonome. Un volume qui gardera toute sa signification même s'il ne devait pas être suivi par d'autres.

L'organisation du livre

Il est composé de notices consacrées à une ou plusieurs œuvres que l'auteur a jugées importantes tant par leur beauté que par la place qu'elles prennent dans l'évolution de la peinture française du temps. Les notices tiennent à la fois du catalogue d'exposition et de l'article plus ou moins indépendant des autres. C'est en fait une exposition imaginaire qu'évoque tout livre d'histoire de l'art où sont réunies et rapprochées des œuvres dispersées de par le monde. Et l'article est un écrit souple, il réunit diverses observations, les unes analytiques, les autres plus générales; un écrit qui s'efforce d'épouser le plus étroitement possible l'insaisissable richesse de la vie. Le choix des œuvres retenues sera bien entendu sujet à critique. C'est celui d'un historien et il faut en vérité beaucoup de naïveté pour croire que l'histoire peut être objective. Il suffit de lire deux ou trois ouvrages des plus sérieux, des plus solides consacrés au même sujet, pour voir que les faits prouvés, les facteurs économiques et sociaux documentés, les courants spirituels manifestes dans les lettres ont été diversement estimés, mis en valeur, reliés entre eux dans chacun de ces ouvrages. C'est un truisme. Mais un truisme est chargé de l'expérience des générations et il y a plus de vergogne de le négliger que de le rappeler.

On me reprochera sans doute de ne pas avoir inclus dans ce volume les œuvres des frères de Limbourg. Leurs miniatures les plus anciennes connues, les illustrations de quelques cahiers de la *Bible moralisée* (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 166) sont documentées comme ayant été exécutées à Paris, en 1403-1404. Plus tard, il est évident que les Limbourg séjournaient de temps en temps à Paris: on leur doit la représentation très exacte des monuments les plus éminents de la capitale. Mais une fois au service du duc de Berry, ils ont eu une maison (donc un atelier) à Bourges et nombre de leurs illustrations les plus importantes — celles des *Belles Heures* et des célèbres *Très Riches Heures* — ont dû être exécutées là où ils résidaient. L'influence de leur art à Paris est sporadique, son importance est relativement limitée. C'est ainsi que, dans mon projet, les Limbourg devraient prendre place dans le volume IV. Car il convient également de tenir compte des exigences de l'édition: l'inclusion des Limbourg eût augmenté d'un quart le tome premier de ce volume parisien, tant en texte qu'en illustration. Millard Meiss leur consacra, en 1974, une bonne moitié d'un tome de texte de 533 pages et le tiers des 898 illustrations d'un autre tome.

L'absence des Limbourg fait du volume parisien le seul avec bien peu de «héros», ces artistes pourvus d'œuvres retrouvées, dont le public finit tôt ou tard par retenir le nom. A l'exception de Maître Honoré, de Jean Pucelle, de Jean Le Noir et de Jacquet Maci, ce livre ne comprend que des anonymes, que des Maîtres aux noms convenus. Quelques-uns de ces artistes, les plus éminents, sont des candidats à l'identification; le caractère hypothétique de celle-ci est toujours rigoureusement précisé par les parenthèses et les points d'interrogation. Mais il est grand temps que le public (et même les historiens qui ne s'occupent pas d'art) s'habituent à ne plus voir dans ces Maîtres des figures abstraites construites par l'érudition mais des peintres vivants qui valent par leurs créations personnelles. C'est le hasard des documents conservés parmi les innombrables documents disparus qui nous a permis de mettre sur certaines œuvres les noms de Maître Honoré,

de Pucelle, de Le Noir, de Jacquet Maci. Nous connaissons vingt-cinq noms de peintres parisiens qui formèrent, en 1391, une corporation professionnelle. En tête de cette liste figurent les artistes du roi Charles VI et des princes ses oncles et son frère. C'étaient sans nul doute des peintres excellents. Aucune œuvre n'a pu jusqu'à présent leur être rendue. On verra seulement dans le tome I du présent ouvrage un beau tableau assez récemment apparu lié de façon sérieuse mais toujours pas fermement prouvée au nom du peintre royal Colart de Laon (Fig. 217).

Chaque notice est une unité autonome. Elle est divisée en deux parties, la fiche technique, comparable à celle d'un catalogue, et un commentaire. La première donne des renseignements précis et concrets sur l'œuvre qui fait l'objet de la notice: la localisation, le support, les dimensions, l'historique et les écrits qui l'ont étudiée et reproduite. Le commentaire est une interprétation personnelle de l'auteur en fonction des données de la fiche technique et de son analyse visuelle. Le commentaire c'est précisément l'article dont il était question. Les spécialistes y trouveront de temps en temps des nouveautés qu'ils estimeront plus ou moins acceptables. Le public lira, je l'espère du moins, un exposé relativement clair et digeste. Surtout, il verra une illustration soignée, la plupart des enluminures agrandies et les célèbres copies exécutées pour Gaignières des peintures françaises du XIVe siècle perdues, reproduites pour la première fois en couleurs. L'autonomie de chaque notice permettra de se passer des notes qui interrompent la lecture parfois de façon agaçante. On ne verra pas une seule note dans le livre. Mais une bibliographie générale, considérable bien que sélective, placée en fin de chaque tome, et quatre index permettront de retrouver tous les renseignements voulus contenus dans le livre.

On sait bien que l'illustration d'un manuscrit était très souvent l'œuvre de plusieurs enlumineurs. Les ateliers parisiens, si nombreux et si sollicités, ont pratiqué cette collaboration beaucoup plus communément peut-être que tous les autres. Ils s'associaient ou se succédaient sur les pages d'un livre. Il en résultait une diversité des manières artistiques que les amateurs qui commandaient les livres paraissent non seulement accepter mais même apprécier.

La plupart du temps un seul chef d'atelier dirigeait l'ensemble de la décoration d'un manuscrit. C'est son art, son empreinte personnelle qui feront ici l'objet d'étude principal. Sans doute, certains de ses collaborateurs méritent-ils d'être examinés de près. Les spécialistes de l'enluminure française, où celle de Paris tient tant de place, se sont légitimement efforcés de dégager les traits caractéristiques de ces collaborateurs, de reconnaître leurs contributions aux divers manuscrits et de les grouper. Mais, après les travaux de Jean Porcher, d'Otto Pächt, de Millard Meiss et de François Avril, je me crois dispensé, dans le cadre de ce livre, de multiplier les petits maîtres. On en verra cependant certains dans les occasions où ils offrent le meilleur d'eux-mêmes: dans les variantes personnelles d'une scène que leur impose le texte à illustrer (notice 43, Fig. 192 et 193; notice 48, Fig. 226, 227 et 228).

La production picturale parisienne entre 1300 et 1440

Les aspects de la peinture datant de cette période ont survécu très inégalement. La peinture du livre, l'enluminure, nous est parvenue en abondance quasi inépuisable. Le vitrail et la peinture murale sont totalement absents. Pourtant, les sources écrites (comptes, descriptions anciennes) et, parfois, quelques dessins ou gravures, prouvent qu'ils ne manquaient pas. Les parois des salles des logis somptueux étaient décorées de sujets profanes. A Paris, ce furent presque toujours les hôtels royaux ou princiers. Les tentures de tapisseries, si nombreuses dans les inventaires, ce décor seigneurial mobile, usé par les transports, souvent mutilé pour l'adapter à l'espace disponible, ne sont ici représentées que par un seul témoin d'origine certainement parisienne; mais c'est un chef-d'œuvre, c'est la *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers. Des tableaux de chevalet, soit retables surmontant les autels d'églises ou de chapelles, soit de petits panneaux de dévotion, ronds ou rectangulaires, seules quelques pièces nous sont parvenues ou laissèrent un souvenir grâce aux copies. Ici, il faut poser nettement le problème des tableaux produits au XIVe et au XVe siècles, non seulement à Paris, mais en France. Furent-ils nombreux ou non?

La peinture de tableaux en France au XIVe siècle et au XVe siècle

Parlons d'abord des autres pays en rendant tribut à la statistique, méthode si chère à la récente historiographie. Et parlons seulement de pays comparables à la France, ceux d'en-deça des Alpes, car l'Italie du Trecento et du Quattrocento offre, nul ne l'ignore, des milliers de tableaux d'une variété et d'une beauté inépuisables. Mais les Pays-Bas, du sud et du nord, en offrent eux aussi près de deux mille de cette période, catalogués par Friedländer. L'Allemagne et l'Autriche en ont gardé même davantage, catalogués par Stange. L'Espagne, autant, décrits par Post et par d'autres chercheurs. La Tchécoslovaquie, plus de quatre cents, catalogués par Matejcek et Pesina. Pour la France, après le catalogue de l'exposition de 1904, le mien, de 1941, qui, rédigé à Montauban, sous

l'occupation, ne prétendait pas à être complet, en répertoria deux cent deux. Encore, après avoir expurgé le catalogue de 1904 des œuvres non françaises, garda-t-il plusieurs tableaux que je n'accepte plus aujourd'hui comme français. Pour nous en tenir seulement à ceux dont je soupçonnais l'origine parisienne, je tiens maintenant le beau *Diptyque Wilton* (1941, pl. coul. XVI) pour anglais; le *Petit Diptyque du Bargello* (1941, pl. coul. VII) et l'*Annonciation Sachs* (aujourd'hui au Musée de Cleveland, 1941, Fig. 10), pour originaires d'une région néerlando-germanique (peut-être la cour de Wenceslas de Bohême, duc de Brabant, à Luxembourg); le petit *Diptyque* de Berlin (1941, Fig. 15), pour originaire de l'est des Pays-Bas; le *Grand Diptyque du Bargello* (1941, Fig. 12-14) me paraît avoir été peint dans une région où les Pays-Bas voisinent avec la Basse-Saxe, car il comporte des éléments qu'on retrouve dans les œuvres de Marzal de Saxe, émigré à Valence (ce qui expliquerait la confusion de Panofsky qui considérait ce diptyque comme un ouvrage produit dans cette ville d'Espagne). Encore beaucoup plus tard, on verra en Saxe, dans le *Retable des chanoines réguliers d'Erfurt (Regleraltar)*, le très rare motif d'un balcon qui surmonte la composition principale et abrite des prophètes tout comme dans le diptyque du Bargello. Les deux œuvres partagent également la riche architecture et l'esprit de trompe-l'œil.

Le catalogue de G. Ring, de 1949, recensa deux cent quatre-vingt deux pièces comme françaises. En y ajoutant plusieurs dizaines que j'ai réunis dans mes dossiers, on arrive à trois cent cinquante tableaux environ. Oui, mais de la peinture sur panneau anglaise, on n'a retrouvé que vingt à vingt cinq témoins. La Guerre des Deux Roses, les confiscations des biens ecclésiastiques sous Henri VIII et les chevauchées de Cromwell doivent être ici prises en compte.

Mais les destructions volontaires ou l'indifférence et l'abandon ne sont pas les seuls facteurs capables d'expliquer le degré de survie des tableaux médiévaux. Il y a aussi le goût de l'amateur médiéval pour le tableau, qui pouvait être plus ou moins prononcé.

Les destructions du fait de la Révolution française, tant d'archives publiques et privées (donc de notre information certaine) que d'œuvres d'art ont été depuis longtemps et bien étudiées. La conclusion, du moins en ce qui concerne les tableaux médiévaux, est inévitable: les pertes sont grandes, mais impossibles à évaluer. Elles ont été précédées par celles causées par les guerres, les troubles sociaux ou conflits religieux. Elles affectent déjà la matière de ce volume dès le XIVe siècle. Lors de la guerre de Cent Ans, les soldats mercenaires ou les bandes de routiers incendiaient et pillaient des centaines d'églises et de châteaux et ont fait disparaître les tableaux religieux qui pouvaient s'y trouver. A Paris, les émeutiers cabochiens de 1411 saccagèrent l'Hôtel de Nesle et le château de Bicêtre (aux portes de la ville) qui abritaient des œuvres certainement éminentes car elles appartenaient au duc de Berry, le plus grand connaisseur du temps. A Bicêtre, disparut une collection de portraits, collection apparemment unique en Europe et dont la connaissance eût certainement changé nos idées sur l'histoire de ce genre de peinture. Les guerres de religion furent peut-être moins fatales pour la peinture, du moins en France, car les iconoclastes calvinistes s'attaquaient apparemment surtout à la sculpture.

Enfin, le jugement esthétique au XVIIe et au XVIIIe siècle étant très hostile à l'art gothique, les destructions ou l'abandon volontaire par le clergé des vieux tableaux d'autel ont déjà, bien avant la Révolution, réduit l'héritage médiéval. Le clergé français était riche et pouvait changer les autels. Celui de l'Espagne à l'époque baroque l'était moins et c'est ainsi qu'on exagérait à peine en disant que la peinture espagnole du XIVe et du XVe siècle nous est arrivée quasi complète. Elle témoigne de ce qui devait être vrai pour tous les autres pays d'Europe en-deça des Alpes: plus de la moitié de leur production picturale était médiocre. Mais le niveau moyen de la peinture était aux Pays-Bas plus élevé qu'ailleurs.

Il est donc manifeste que les tableaux qui ont été peints en France au cours du XIVe et du XVe siècle ont disparu en majorité écrasante. Mais étaient-ils alors aussi nombreux qu'aux Pays-Bas, dans les pays germaniques, dans les royaumes de la péninsule ibérique? Avant d'essayer de répondre, il faut distinguer entre la période du règne du style gothique international et celle de l'adoption de plus en plus enthousiaste de l'illusionnisme naturaliste.

La première plongeait ses racines dans l'esthétique française du temps de saint Louis. Son foyer principal était Paris, entre 1300 et 1380 environ. La seconde eut des racines doubles: l'art italien à Avignon et l'art des Flamands établis en France, actifs surtout à Paris, à Bourges et à Dijon, entre 1380 et 1420 environ. L'intense activité avignonnaise vers 1335-1355, dominée par Simone Martini et Matteo Giovannetti, exerça une influence très importante, tant dans le domaine de l'iconographie que dans celui du style, sur les centres franco-flamands. Ainsi, par exemple, le *Christ Rédempteur*, peint sur mur par Simone dans la cathédrale d'Avignon, entre 1336 et 1343 (repr. *in* M. Laclotte et D. Thiébaut, 1983, p. 14) était connu des artistes du duc de Berry. Le Christ d'une des miniatures brûlées des *Heures de Turin* (P. Durrieu, 1902, pl. XXII ou M. Meiss, 1967, Fig. 38) s'en inspire, sa main bénissante est copiée d'après celle de Martini et le globe terrestre est animé d'un paysage (voir notre notice 12).

Le rôle historique capital de ces foyers franco-flamands qui absorbaient les influences italiennes fut de

préparer l'éclosion du réalisme intégral flamand, celui de Robert Campin et des frères Van Eyck. Il est probable que certains Flamands de Paris qui disparaissent soudainement vers 1405 soient rentrés dans leur pays. Plus que Broederlam, le peintre de certaines pages du Boccace *(Des Femmes nobles et renommées)*, offert en février 1404 au duc de Berry, annonce Campin: par ses têtes féminines en ovale lunaire, par le modelé au volume palpable, par la vivacité des gestes, par la palette de tons variés et soutenus *(Circé l'enchanteresse*, Fig. 178)

Au XVe siècle, alors que la peinture de chevalet florissait aux Pays-Bas et en Italie, il était inévitable de voir la production de tableaux en France s'affirmer surtout dans les provinces qui se trouvaient en contact direct avec ces deux grandes écoles. C'étaient en même temps les régions où la clientèle des artistes se recrutait dans les rangs du clergé (prélats, chanoines), des notables bourgeois commerçants, des gens de finance, des confréries professionnelles. Ainsi, en Provence, la forme courante du retable ressemblait à la «pala» italienne, tandis que le triptyque à volets pliants, à la flamande, était exceptionnel. Ce fut le contraire dans les territoires français qui évoluaient dans l'orbe de la civilisation du grand Etat bourguignon, la Picardie, l'Artois, la Flandre française, le Hainaut, la Bourgogne, la Franche-Comté. Dans la zone centrale, sur la Loire, le tableau fut introduit par Fouquet qui connaissait l'art de Van Eyck aussi bien que l'art italien, tandis que dans le Bourbonnais, le brillant peintre de Moulins était un Flamand, il s'appelait Jean Hey.

Le facteur social jouait ici un rôle déterminant. La royauté française, les barons et les hauts fonctionnaires qui gravitaient autour de la cour favorisaient nettement la peinture du livre, sans dédaigner celle de chevalet. Les inventaires royaux et princiers le proclament: contre quelques dizaines de tableaux ils recensent des centaines de livres qui contenaient des milliers d'images peintes. Lorsque la cour quitta Paris pour le Val de Loire, on verra entre Orléans et Nantes peu de tableaux conservés ou mentionnés dans les documents alors qu'on ne cesse de découvrir des enluminures (même de la main de Fouquet). Si Bourges et Mehun-sur-Yèvre abriteront des enlumineurs remarquables, c'est que le duc de Berry et Charles de France (le frère de Louis XI) y fondèrent une tradition de mécénat. L'enluminure est en France l'art aristocratique par excellence. Les membres des autres classes sociales commandent des livres somptueusement ornés pour imiter la noblesse. Ces livres n'étaient pas toujours enfermés dans des coffres, accessibles seulement à quelques élus (dont les artistes). On connaît des cas de volumes ouverts exposés dans le chœur d'une église, où leurs armoiries et l'or de l'enluminure affirmaient le prestige d'une famille. Si les ducs de Bourgogne protègent et font prospérer la peinture du livre aux Pays-Bas où règne le tableau, au point de rendre l'enluminure flamande la seule au nord des Alpes capable de rivaliser avec celle de la France, c'est qu'ils sont des Valois et veulent continuer la tradition de la royauté française.

Quant à Paris, les années 1300-1440 vivent sous le signe de l'enluminure. Par rapport à sa masse, les tableaux n'étaient pas nombreux. C'est vrai même si l'on tient compte de ceux que mentionnent les inventaires ou les paiements, des retables copiés pour Gaignières ou représentés dans les miniatures (les retables d'autel y sont toujours petits; Fig. 50, 167, 171 – 176, 262, 279, 288, 319, 324). Surtout, ce n'est pas dans les panneaux qu'apparaissent les innovations dans l'art. Les quelques petits tableaux qu'on verra dans ce livre suivent dans leur composition, qui élimine le paysage, l'esprit monumental des retables; et suivent dans l'exquis raffinement du détail, l'esthétique de l'enluminure.

Ici, le portrait devait offrir une exception. Les peintres de cour qui le pratiquaient étaient certainement excellents. Nous sommes au pays qui a conservé les portraits indépendants incisivement réalistes incomparables au nord des Alpes: à Paris, le roi Jean le Bon (Fig. 77) et le roi et la reine du *Parlement de Narbonne* (Fig. 129 et 130), à la cour de Bourgogne, Wenceslas de Brabant et de Luxembourg (repr. coul. *in* Ch. Sterling, 1959), à la même cour ou à celle de Bourges, la *Dame* de Washington à l'inoubliable profil pré-pisanellien (repr. coul. *in* E. Castelnuovo, 1966, pl. XIV). Sans parler des chefs-d'œuvre peints ou dessinés sur parchemin: le roi Charles V et Vaudetar (Fig. 108), le même souverain, peut-être de la main du Maître de la Bible de Jean de Sy (Fig. 103). Les copies faites pour Gaignières, particulièrement fidèles dans les effigies individuelles (Fig. 109, Fig. 123, Fig. 125, Fig. 126) prouvent que cet aspect de la peinture était en France, sous Charles V et Charles VI, l'objet d'un véritable engouement. En 1384 ou 1385, quand on cherche une femme pour Charles VI, on envoie un peintre (sans doute au service royal) pour rapporter les portraits des trois princesses étrangères car le roi de France doit voir sa femme avant de l'épouser (Fr. Autrand, 1986, pp. 151-156). Le jeune souverain choisira Isabeau de Bavière. Ce renseignement vient d'un chroniqueur sérieux, le Religieux de Saint-Denis. Il n'y a aucune raison de le traiter de conte courtois. Car, en 1429, Philippe le Bon, qui, en cette circonstance comme dans bien d'autres, suivra une tradition de la cour royale de France, enverra au Portugal Jan van Eyck pour peindre Isabelle de Portugal avant de décider de l'épouser. Mais cette démarche d'ordre diplomatique signalée un demi-siècle plus tôt ou presque, est la plus ancienne connue.

L'appréciation de la miniature est si prononcée qu'on peut la traiter comme un tableau. En 1418, on trouve

la mention des «petits tableaux de parchemin pains» (V. Gay, *Glossaire*, II, p. 219).

C'est dans la seconde moitié du XVe siècle que des tableaux apparaîtront à Paris plus nombreux. Le facteur social y comptera beaucoup. Le roi et la cour sont absents de la capitale mais non les gens du Parlement et les hauts fonctionnaires de l'administration du royaume. Dès qu'ils sont enrichis, nous l'avons dit, ils ne songent qu'à imiter l'aristocratie, qu'à la rejoindre par l'anoblissement, qu'à partager son style de vie, son goût en art. L'aristocratie aime l'orfèvrerie (le principal «capital», le plus facile à manier, à négocier), la tapisserie (le décor monumental le plus pratique par sa mobilité et le plus prestigieux), le livre enluminé. Le tableau n'intervient qu'en retable d'autel dans une chapelle d'église familiale où il peut être admiré par la foule ou, plus intimement, dans l'oratoire de l'hôtel citadin; il intervient aussi sous forme d'un petit tableau de dévotion qu'on suspend souvent au-dessus du lit car son thème religieux (parfois le saint patron) est chargé d'une vertu protectrice.

A la fin du siècle, la bourgeoisie capable de posséder des œuvres d'art en apprécie les catégories d'une façon inégale. Nous en avons une bonne preuve documentaire. L'inventaire après décès de Pierre le Gendre, bien étudié (D. Hervier, 1977), a été rédigé en 1524 mais il recense des ouvrages d'ordre pictural réunis très probablement sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII. Certains d'entre eux, surtout les tapisseries, ont pû être hérités du père du testataire, Jean le Gendre. Cet homme fort capable commença sa carrière comme «marchand de drap et de vin» et la termina, anobli, comme l'un des bourgeois de Paris les plus en vue, après avoir été conseiller et l'un des Trésorier des guerres. Pierre, son fils aîné, également anobli, trésorier de France Outre-Seine, puis, en 1508-1509, prévôt des marchands de Paris, possède force fiefs et demeures: à Paris un hôtel rue des Bourdonnais, très important, et l'hôtel de la Porte Saint-Honoré; hors Paris, le château d'Alincourt, dans l'Oise, et les manoirs seigneuriaux de Garennes, d'Hardivilliers, de Magny-en-Vexin, de Villiers-Adam. L'inventaire de 1524 réunit les biens trouvés à cette date dans tous ces logis. Il nous permet d'apprécier exactement l'intérêt pour l'art de la bourgeoisie parisienne la plus opulente à la fin du XVe siècle.

Nous verrons qu'elle suit en partie le goût de l'aristocratie par le prix qu'elle attache aux «bagues» (joyaux) et à l'orfèvrerie (240 numéros) ainsi qu'à la tapisserie (217 numéros). Mais elle s'en éloigne par la pénurie de manuscrits (sur 13 livres, 4 seulement sont enluminés) et par la préférence qu'elle accorde au livre imprimé (17 livres dont un sur parchemin). Les ouvrages religieux dominent (ce sont pour la plupart des livres d'Heures) et les ouvrages profanes relèvent de la banalité (chroniques de Froissart et de Monstrellet, livres de divertissement que sont la Mer des histoires et les vieux romans de chevalerie). Un manuscrit sur parchemin seulement éveille notre curiosité: le «Recollement de l'inventaire des Reliques, joyaulx vaisseaulx tant d'or que d'argent et autres choses de la Saincte Chapelle Royal du palais à Paris et plusieurs ordonnances». Pierre le Gendre, Trésorier des Guerres en 1499, n'envisageait-il pas, instruit par le roi, l'éventualité de faire fondre une partie de ces objets pour subvenir aux frais du «voyage d'Italie» de Louis XII? Parmi les tapisseries, il y a plusieurs tentures de 10, 9 et 8 pièces enregistrées chacune sous un seul numéro d'inventaire. Les «verdures» et les «bergeries» abondent et des «bûcherons» ne manquent pas. Ce sont des thèmes chers depuis longtemps à la noblesse. Mais il semble que les «4 grans tapis painctz sur toille à personnages du mistaire de Alexandre le Grand» pouvaient être des patrons de tapisserie. De même, peut-être, les trois «petits tapis peints sur toille», dont deux à sujets religieux. Dans ce cas, Jean ou Pierre le Gendre ont pu commander des tapisseries car on sait que les amateurs de ce décor fastueux et coûteux désiraient parfois garder les patrons.

Pour ce qui est de la vingtaine de tableaux de l'inventaire, la plupart sont peints sur toile, à sujets religieux, et prisés à des prix lamentables (à moins d'une livre). Il devait s'agir des peintures des Pays-Bas ou d'Allemagne, pays où la toile a été souvent employée et, aux alentours de 1500, pour des ouvrages modestes. Mais les ateliers français, ceux surtout du Nord, ne sauraient être exclus car ce support fragile fit disparaître d'innombrables tableaux médiévaux. Deux petits tableaux dont le support n'est pas précisé, formaient un diptyque, la Vierge à gauche, le portrait d'un homme à droite, selon la formule lancée par Roger van der Weyden et devenue courante. Ils sont prisés ensemble 4 sols parisis ce qui n'exclue pas qu'il pouvait s'agir d'un portrait de famille, celui de Jean ou Pierre le Gendre. La bizarre description de deux tableaux comme étant «de boys doré auquel est painct sur toille l'ymage Mad. Dame» (la Vierge) et «ung tableau de boys rond painct sur toille figure de troys roys», évalués à moins d'une livre, semble désigner des peintures sur toile marouflées sur bois. Un seul tableau, de forme carrée, représentant la Vierge, est décrit comme peint à l'huile; mais il ne valait que 64 sols parisis. L'unique tableau important, une Vierge, sur bois, était prisé 20 livres, estimation comparable à celle de plusieurs tapisseries. Dans les trois hôtels principaux de Pierre le Gendre, on n'a trouvé que trois sculptures. On voit bien: ni lui ni son père n'étaient d'authentiques amateurs d'art. S'ils multipliaient les tapisseries, c'était pour soigner le prestige le plus spectaculaire d'une famille riche depuis deux générations mais qui n'avait pas vraiment franchi le seuil de la noblesse.

On ne risque pas d'errer en supposant que cette atti-

tude était partagée, dans la seconde moitié du XVe siècle, par les grands fonctionnaires, les changeurs (les banquiers de nos jours), les grands commerçants en épices, en tissus de luxe, en objets d'art. Pour ce qui est des tableaux, la bourgeoisie parisienne appréciera surtout l'art flamand. Vers 1445, le grand portrait collectif de la *Famille de Jouvenel des Ursins* tient toujours par son archaïsme à la tradition française. Mais quand, une dizaine d'années plus tard, il s'agira de remplacer le vieux retable du Parlement peint en 1406 par Colart de Laon, on s'adressera à un excellent artiste proche de Campin et de Roger van der Weyden, très probablement tournaisien. Aux alentours de 1500, le Maître de Saint Gilles est un Flamand et le peintre de la *Pietà de Saint-Germain-des-Prés* un Colonais de culture picturale flamande. On leur demande de représenter les monuments parisiens sachant qu'ils le feront avec conscience et habileté. La façade occidentale de Notre-Dame, du pinceau du Maître de Saint Gilles, n'était pas, hélas, connue de Viollet-le-Duc; elle l'aurait utilement guidé dans sa restauration. Cependant, au début du règne de Louis XII, il y aura à Paris des peintres de tableaux français à qui s'adresseront occasionnellement ce souverain et la reine Anne de Bretagne.

Toutes ces réflexions appellent une conclusion: le tableau était, en France médiévale, moins apprécié que l'enluminure, sa production était relativement restreinte.

Il n'est pas sans intérêt d'observer qu'à la fin de sa consciencieuse étude de la peinture médiévale anglaise, M. Rickert (1954, p. 223) suggère, voilée d'une prudente hésitation, une conclusion analogue: la production de tableaux en Angleterre, dont il reste si peu, devait être modeste.

L'enluminure florissait en France dans la seconde moitié du XVe siècle non seulement dans ses grands foyers du Val de Loire mais aussi ailleurs dans les provinces et à Paris. Elle continuait à fasciner la royauté et l'aristocratie en plein XVIe siècle. Devenue alors l'objet d'un raffinement coûteux, inaccessible au public du livre imprimé orné de gravures, elle fut en France le seul art de peinture capable de résister à la poussée italianisante de la Renaissance. La tapisserie, le vitrail transigèrent. Et le tableau démissionna. Il parut trop faible et trop archaïque, chez un Perréal ou un Bourdichon, à François Ier qui gardait toujours à son service et payait ces vieux maîtres hérités des rois ses prédécesseurs. Le roi apprécia la solidité flamande et quasi holbeinienne de Jean Clouet, il fit venir d'Italie Andrea del Sarto, Léonardo, Rosso. Seule survécut la séculaire tradition du portrait qui prêta un ton d'esprit français aux Clouet, à Corneille de Lyon et aux innombrables «crayons».

Cela veut-il dire que le tableau français n'offre pas beaucoup d'intérêt, qu'il n'est pas indispensable et urgent de remplacer le catalogue de G. Ring qui date de 1949? C'est précisément le contraire. Non seulement la rareté des tableaux français nous y invite mais, surtout, leur originalité qui, en culminant chez Jean Fouquet ou Enguerrand Quarton, atteint les sommets de la peinture contemporaine en Europe. Quand on aura groupés trois cent cinquante tableaux français, personne ne les confondra avec les tableaux flamands, italiens, espagnols ou allemands. L'hésitation ne sera à la rigueur possible qu'aux frontières de l'ancienne France et bien rarement. Et l'on reconnaîtra chez les étrangers qui ont peint en France la nuance qu'ils doivent à ce séjour et qui les distingue des artistes de leur pays d'origine.

La connaissance de l'enluminure parisienne de 1300 à 1500

Il est donc exclu d'offrir un panorama de la peinture en France pendant ces deux siècles sans puiser largement dans l'enluminure. Les historiens de l'art, surtout français, s'en sont rendu compte dès le début de notre siècle (P. Durrieu, 1907). Mais les manuscrits à peintures français dispersés à travers les bibliothèques du monde, ne peuvent encore se compter; ils attendent les ordinateurs. Certes, l'érudition française jeta de solides bases documentaires de leur étude depuis plus d'un siècle (L. Delisle, 1868-1881). C'était cependant l'affaire des spécialistes qui passaient leur existence dans les bibliothèques. Aussi longtemps que les enluminures n'étaient pas reproduites en grande quantité dans les livres facilement accessibles, les historiens de l'art et les historiens tout court, si avertis fussent-ils de l'importance des phénomènes de civilisation, ignoraient les ressources de la peinture du livre. En 1919, J. Huizinga publia (en hollandais) son livre devenu célèbre sur l'*Automne du Moyen Age* (mal traduit par le *Déclin* dans la version française de 1961). Dans l'esprit de l'auteur ce devait être un pendant à la *Civilisation de la Renaissance* (en Italie), ce livre immortel de J. Burckhardt. Mais on oublie trop souvent que l'ouvrage de Huizinga porte un titre abusif. Comme le souligne l'auteur lui-même, il ne traite point de l'Europe entière au nord des Alpes mais uniquement de la civilisation franco-bourguignonne. Huizinga, qui connaissait parfaitement la musique et la littérature dans ce domaine et en tira, avec un brillant talent d'écrivain, toute la substance humaine, a donné sur les arts plastiques des chapitres confus et décevants (1961, pp. 303-390). Il citait surtout Sluter, les Van Eyck et Memling et vantait leur serein lyrisme religieux qu'il opposait à l'image pessimiste de l'époque que lui suggéraient les chroniques et d'autres écrits. L'esprit dramatique de Roger van der Weyden et l'inquiète gravité de Hugo van der Goes lui échappaient

totalement. Le monde de l'enluminure lui était fermé. En homme de la fin du XIXe siècle, il voyait dans la peinture du livre un art «mineur» et dans la tapisserie un art «appliqué». Ce qui lui a fait écrire (éd. fr. 1961, p. 309) cette contre-vérité qui nous paraît aujourd'hui énorme: que la peinture médiévale ne nous a pas laissé des sujets profanes capables de refléter toute la vie du temps. Mais son information visuelle défectueuse avait une excuse valable: en 1919, les reproductions d'enluminures étaient encore rares.

Ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale, dans les années 1920, que débuta leur diffusion abondante par les livres. Elle connut, après la Seconde Guerre mondiale, une intensité accrue et méritoire car elle multiplia les reproductions en couleurs. Aujourd'hui, l'étude de la miniature du Moyen Age tardif est l'objet d'un véritable engouement. Pour ne s'en tenir qu'à l'enluminure française, après la mémorable exposition de 1955 organisée par J. Porcher et son livre de 1959, nous disposons de milliers de reproductions et d'excellentes analyses iconographiques et stylistiques des manuscrits d'où elles proviennent. Les cinq volumes de M. Meiss, œuvre fondamentale comparable seulement aux volumes de V. Leroquais, les catalogues de la bibliothèque de Vienne dûs à O. Pächt et à D. Thoss, le catalogue de l'exposition de New York de 1982, rédigé par J. Plummer, les écrits de F. Avril, chacun rempli de précieuses nouveautés, les monographies de manuscrits fondamentaux dues à M. Thomas , ont rendu possible le présent ouvrage. Sans oublier les articles de E. Spencer, de J. Backhouse, de N. Reynaud et de G. Souchal qui, pour la plupart, concernent le tome II.

Les orientations majeures de l'enluminure parisienne entre 1300 et 1440

Elles me paraissent correspondre aux étapes successives de la formation de l'art gothique international telles que j'ai essayé de les présenter en 1958 et 1962. Dès le début du XIVe siècle, l'enluminure parisienne fournit la stylistique de l'élégant graphisme linéaire destiné à persister dans l'art international pleinement constitué et répandu à travers l'Europe entre 1390 et 1415 environ. Mais, simultanément, cette enluminure avoue des velléités réalistes (Maître Honoré, notice 2; *Vie de Saint Denis*, notice 6). Elles permettent à Jean Pucelle d'être attiré par l'art italien et d'en profiter (notices 8-11). A peine plus tard, Simone Martini, après avoir absorbé des éléments de la stylisation gothique française à la cour angevine de Naples, apporte à Avignon la délicate voluminosité de formes modelées par l'éclairage et le lyrisme expressif du geste et du visage propres à la peinture siennoise. Son influence monte vers le nord de la France, pénètre dans le milieu parisien. La première étape de la croissance du style international est constituée: une fusion de l'art français et de l'art italien.

L'étape suivante est celle de l'intervention de l'art septentrional, celui des Pays-Bas. Les meilleurs artistes de cette région, qui déborde de vitalité bourgeoise, sont attirés par le mécénat royal français. Ils commencent à venir à Paris sous le règne de Jean le Bon (à partir de 1348, semble-t-il). La *Bible moralisée* de ce roi en occupe plusieurs, dont les individualités et le rôle historique ont été mis en lumière par F. Avril (notice 22). Ces peintres introduisent une humanité plébéienne au geste libre et quotidien et non courtois; ils ne craignent pas la laideur, soulignent les extravagances du costume des nobles. Ils lèguent ainsi au style international un répertoire de types des «méchants» à opposer aux «bons», tant dans les thèmes religieux que dans les scènes tirées de l'histoire antique, des chroniques, des romans de chevalerie. Ce regard avide de vie sans fard leur inspire la volonté de faire sentir la présence tangible de la forme qu'elle rend par un contour accentué et un modelé plus ou moins ombré. Les artistes les plus représentatifs de cette tendance sont le peintre anonyme du *Pèlerinage de la vie humaine* (F. Avril, 1973, p. 116, Fig. 18 et *Cat Exp. Fastes,* 1981, Fig. 274), le Maître de la Bible de Jean de Sy (notices 28-30) et le Maître du Remède de Fortune (notices 23-24). Si les deux premiers sont, selon toute vraisemblance, originaires des Pays-Bas, le dernier pourrait l'être du nord de la France. Il est plus sensible à l'élégance de la silhouette et il suggère l'impression de profondeur atmosphérique par un jeu subtil de couleurs plutôt que par les ombres dont il use parcimonieusement. Ces peintres furent bientôt rejoints par l'artiste éminent que fut Jean Bondol de Bruges qui entra au service de Charles V (notices 31 et 32). On a l'impression que ce souverain, dont la façon de gouverner était empreinte d'esprit pragmatique, devait apprécier, plus encore que Jean le Bon et plus délibérément, le réalisme de ces septentrionaux. Dès lors, cette attitude devint un ingrédient de la culture picturale de l'enluminure parisienne.

Vers la fin du XIVe siècle, sous le règne de Charles VI (1380-1422), sans doute sous l'impulsion du duc Jean de Berry, curieux de toute nouveauté, et de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne mais aussi comte de Flandre et d'Artois, le nombre des peintres du nord de la France (Artois, Hainaut) et des Pays-Bas (Gueldre) augmente soudainement. Mais les contacts avec l'Italie s'intensifient en même temps, tant par les voyages outre-Alpes (Jacques Coene qui est peut-être le Maître de Boucicaut, notices 50-57) que par l'arrivée de Bologne du Maître des Heures de Charles le Noble (notice 40) ou de Lombardie du Maître de l'Epître d'Othéa (notice 46). L'art de ce der-

nier, d'une frappante originalité, ne s'explique que par le milieu parisien. Car si l'on trouve en Lombardie, chez Giovanni de'Grassi, une analogue liberté de dessin et de modelé, les ciels lumineux et profonds du Maître de l'Epître n'ont pu être conçus qu'en contact avec les Flamands travaillant à Paris, tel par exemple le Maître de Egerton 1070 (notice 40). Quant à l'étonnant Maître au Safran, collaborateur de l'Italien, ses improvisations picturales et son accent plébéien font penser qu'il pouvait être d'origine néerlandaise.

C'est ainsi que dans les années 1400-1415 s'accomplit à Paris (en échanges constants avec Bourges et Dijon) la phase troisième et définitive de l'art international qui amalgame les arts de France, des Pays-Bas et de l'Italie. Mais Paris n'est alors qu'un des centres, peut-être principal, du grand mouvement européen. Tous les pays de l'Occident latin, germanique et slave en possèdent des foyers brillants qui deviennent plus exclusivement nationaux et durent plus longtemps. Car, nous l'avons dit, l'occupation anglaise interrompt l'extraordinaire floraison de l'enluminure parisienne, elle n'en laisse subsister qu'une tige, l'art du Maître de Bedford (notices 59-62). Ici s'impose le problème de l'interférence des événements politiques, sociaux, économiques et de la vie artistique.

La guerre, les clients et les artistes à Paris, entre 1300 et 1440

On s'est bien aperçu que depuis l'an mil, aucun siècle ne ressemble autant au nôtre que le XIVe. Guerre inextinguible, insécurité quotidienne et omniprésente, inflation, extrême pauvreté, violentes controverses religieuses qui s'éternisent, meurtrières épidémies endémiques dont la terreur équivalait à notre hantise de la guerre atomique et, surtout, la chute vertigineuse des valeurs morales, celles de la société féodale — rien ne manque à l'analogie. Aussi, les livres d'histoire sérieux et les ouvrages de vulgarisation, parfois fort réussis, consacrés à cette période, se multiplient-ils.

Mais l'art a-t-il réagi à ces bouleversements de façon comparable? Oui et non. Oui, d'abord parce qu'il n'a pas cessé de se manifester; ni au XIVe ni au XXe siècle on n'a cessé de construire, de sculpter et de peindre; ensuite, parce que l'art a réagi dans les mêmes directions essentielles: il a reflété l'atroce réalité ou il l'a fui dans la fiction. Et non, parce que la clientèle de l'art, celle qui le faisait vivre, différait fondamentalement. Elle se recrutait dans la société féodale parmi les élites nanties et cultivées, la royauté, la noblesse, le haut clergé, la notabilité bourgeoise, avec leurs goûts profonds et leurs snobismes. Elle est, au XXe siècle, infiniment plus diffuse et orientée dans ses penchants sincères et ses snobismes par des facteurs propres aux sociétés occidentales modernes, musées, expositions, marché d'art, presse et autres média.

La peinture parisienne reflétait la vie dans les images macabres des cadavres ou les évocations allégoriques de la Mort, de la Fortune qui cause de brusques et tragiques changements, de l'Apocalypse. Elle la fuyait en l'idéalisant pour répondre au rêve de la noblesse qui, consciente de son déclin, n'acceptait l'image de la vie que dans la mesure où elle se parait des attraits de la fable. C'était l'un des traits fondamentaux de l'art gothique international à l'époque de son plein épanouissement, vers 1400-1420.

Tout au long du XIVe siècle, le mécénat dominant fut à Paris celui du roi et des membres de sa famille. Les reines et les princesses du sang ont sans doute suscité le livre d'Heures minuscule, facilement maniable et précieux comme un «joyau». De leur côté, les rois favorisaient des entreprises gigantesques, Bibles historiales ou moralisées, Psautiers qui nous sont souvent parvenus inachevés. L'exemple fut suivi par leurs parents, bibliophiles ardents, Jean de France, duc de Berry et Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, et bien d'autres. Il faut croire que les promoteurs de tels volumes y étaient sincèrement attachés quand on voit Jean le Bon emporter dans ses bagages de campagne une Bible historiée haute de 42 cm et large de 28 cm, que les Anglais ont prise à Poitiers. Le goût des princes Valois était bien connu, les courtisans ou les hauts fonctionnaires habiles et raffinés le flattait en leur offrant de beaux livres en cadeaux d'étrennes ou à d'autres occasions. Tel pourrait être le cas d'une *Cité de Dieu* commandée par Hugues Aubriot, dont elle porte les armes; prévôt de Paris de 1367 à 1381, il a dû l'offrir à Charles V (Londres, British Library, Add. 15244-45). Aux sujets religieux s'ajoutaient, de plus en plus nombreux, les sujets profanes. Dès le début du XIVe siècle, on découvre dans les uns et dans les autres des allusions politiques (notice 6). Cette utilisation de l'art à des fins de propagande monarchique, le duc de Bedford en hérita lorsque, régent de France, il accapara les traditions de la royauté française.

Les intellectuels, tant clercs que laïcs, comptent également parmi les commanditaires de manuscrits enluminés des plus intéressants. Ce sont bien entendu leurs propres écrits ou leurs traductions du latin en français qu'ils destinent au roi ou aux princes. Quand on les voit dans les scènes de dédicace, il est souvent difficile de deviner si ce sont eux qui ont payé le scribe ou l'enlumineur. Sans les inscriptions qui figurent dans la *Bible de Jean de Vaudetar*, on pourrait penser que la commande en venait de celui-ci alors qu'en fait c'était une initiative de Charles V que le courtisan était chargé de réaliser (notice 31). Mais Guillaume de Machaut et Christine de Pisan assumaient sans doute les frais des livres qu'ils offraient aux grands.

Les gratifications sur lesquelles ils pouvaient compter de la part des destinataires en valaient la peine.

Ce qui importe davantage, c'est l'intervention directe des écrivains dans la création picturale: souvent ils dictaient aux enlumineurs la composition et jusqu'aux moindres détails des scènes qu'ils souhaitaient voir illustrer leurs textes. Cette intervention était certainement très fréquente. Nous en avons plusieurs témoignages sous forme de notes sur les manuscrits ou de longues instructions adressées aux artistes. Pour les textes religieux, les rédacteurs des instructions étaient des clercs théologiens (notice 9). Pour les écrits profanes — inventions allégoriques ou récits des auteurs antiques — elles venaient des écrivains. C'étaient sans doute le cas de Guillaume de Machaut (notice 29) et de Christine de Pisan (notices 43 et 46). En ce qui concerne Jean Lebègue, haut fonctionnaire royal, bibliophile et ardemment curieux des problèmes techniques de la peinture et de l'enluminure, ses instructions pour l'illustration de sa traduction de Salluste (vers 1410) ont été publiées et parfaitement commentées par Jean Porcher (1960).

Dans les deux premières décennies du XVe siècle, avant l'occupation anglaise, aux nobles tels que le maréchal Boucicaut se joignaient des amateurs fournis par la riche bourgeoisie. De fort beaux manuscrits ont été commandés par des marchands italiens établis à Paris, les membres de la famille Trenta par exemple (notice 56). Bien d'autres personnages portraiturés sur les pages de livres ne sont pas encore identifiés. Mais, à en juger par leur costume, ils n'appartenaient pas à la noblesse.

Le rôle historique de l'enluminure parisienne entre 1300 et 1440 et son originalité

Depuis le début de notre siècle, les études de P. Durrieu et de Hulin de Loo et, plus récemment, celles de E. Panofsky ont mis en lumière le rôle capital de l'enluminure parisienne dans l'évolution de la peinture européenne. Pendant un siècle, entre 1320 et 1420 environ — entre Jean Pucelle et le Maître de Boucicaut — elle s'assimilait les moyens de structurer la forme et l'espace ainsi que le répertoire du geste expressif que lui fournissait la peinture italienne du Trecento. Simultanément, dès 1350 environ, elle absorbait la liberté picturale et les effets lumineux de la perspective aérienne des peintres venus des Pays-Bas, de plus en plus nombreux. Les travaux des grands spécialistes de l'enluminure, O. Pächt, M. Meiss et F. Avril confirmèrent cette mission historique qui préparait l'art souverain des créateurs flamands, Robert Campin (actif avant 1406), Hubert van Eyck (actif avant 1413) et Jan van Eyck (certainement actif avant 1422).

Pourtant, dans l'état actuel des connaissances, cette éblouissante éclosion de la peinture de tableaux nous apparaît soudaine et la voie de la transmission entre la France et les Pays-Bas reste obscure. S'il est possible que Jan van Eyck soit venu à Paris dans la suite des comtes de Bavière-Hainaut-Hollande, Guillaume VI, qu'il a servi peut-être avant 1417 ou son frère, Jean sans Pitié, pour qui il travaillait sans doute avant 1422, date documentée, on ne peut toujours le prouver. En revanche, un tel contact direct avec Paris n'est pas vraisemblable dans le cas de Hubert van Eyck ni dans celui de Robert Campin. Les enluminures et les tableaux produits aux Pays-Bas dans la période de la formation de ces maîtres, aux alentours de 1400, ne nous sont pas connus. Seuls les deux volets de Melchior Broederlam peints à Ypres dans les années 1390 (il en existait deux autres qui ont disparu) offrent quelque vague parenté avec la vigueur de Campin (saint Joseph de la Fuite en Egypte). Une seule œuvre qui annonce vraiment l'art de Jan van Eyck est le petit *Triptyque Van Beuningen* (au Musée de Rotterdam, repr. E. Panofsky, 1953, Fig. 106 et 107); mais cet exquis ouvrage liégeois ne saurait être antérieur à 1410-1415. Il est permis de penser que Jean Malouel, qui rentra dans sa native Nimègue pour un bref séjour en 1413 (et peut-être aussi en 1405), y laissa quelque travail de sa main, des dessins par exemple.

Mais il y a peut-être une voie de transmission possible qu'il faudrait envisager: celle du retour aux Pays-Bas des enlumineurs de cette origine qui disparaissent soudainement de Paris soit vers 1385 (notice 37) soit vers 1405 (notice 41). Leur palette très particulière — problème sur lequel il faudra revenir — n'aura pas d'écho à Paris mais en Hollande ou à Tournai.

Certes, la ligne d'évolution de l'enluminure parisienne historiquement la plus importante était son anticipation du réalisme intégral des maîtres flamands et de Jean Fouquet. Mais son originalité et son autre mérite historique furent de maintenir pendant plus d'un siècle les traditionnelles tendances vers l'embellissement linéaire des formes et la tenue courtoise ou du moins contrôlée des figures. Par l'absence de ces traits, les peintres des Pays-Bas restés chez eux, ceux surtout de la Hollande, se distinguent de ceux qui ont séjourné à Paris, à Bourges ou à Dijon. Ils ont eu d'autres qualités remarquables et fertiles: un regard frais sur le monde, la recherche de la vigueur vitale du visage et du corps, la sensibilité à la lumière et à l'ombre présentes dans l'air, l'entière liberté du dessin et de la couleur. Mais ces traits d'essence germanique, ils en ont souvent usé sans frein. Ils n'ont pas ressenti le besoin d'un équilibre que les éléments latins de la civilisation française imposaient aux peintres travaillant à Paris et en faisaient d'authentiques intermédiaires entre l'Italie et les Pays-Bas. Equilibre ne veut pas dire ici habile combinaison mais fusion entièrement originale.

Une attitude artistique offrant des aspects de beauté introuvables ailleurs. Ce n'est pas par hasard ou par un paradoxe délibéré que sur un livre sur le gothique international en Italie figure une page du Calendrier des *Très Riches Heures* des Limbourg. Car l'enluminure française élabora lentement, pendant un siècle, ce style et en fournit à l'Europe des maîtres promoteurs. Et cela aussi fut une mission historique non négligeable.

Les historiens de l'art sont, bien entendu, fils de leur génération. Un Durrieu, un Hulin de Loo, un Friedländer n'appréciaient pas une peinture qui ne visait pas à la fidélité à la nature ou en était incapable. L'art du XXe siècle nous a appris la séduction d'une démarche picturale qui s'arroge face à tous les aspects du monde une licence totale. Il les a décortiqués et les a reconstruits à sa guise.

L'art abstrait nous enseigna la valeur quasi-musicale des éléments primaires du langage pictural, d'un point judicieusement placé, d'une ligne droite ou courbe, de la tache colorée. Il nous a rendus sensibles à l'autonomie plastique de l'enluminure médiévale dans ce qu'elle a d'indépendant du naturalisme, depuis l'entrelac irlandais, jusqu'au filigrane gothique (Jacques Maci, notice 17, Fig. 67 et 68). Mais outre le monde de l'ornement nous regardons maintenant avec la même faveur l'image médiévale de l'homme, du paysage, de l'architecture éloignés de l'exactitude réaliste. Hors de la grande route qui mène obstinément vers cette exactitude de plus en plus complète, nous apprécions des vagabonds indépendants. Le Maître du Remède de Fortune, en quête d'une perspective empirique, casse en zig-zag les parois ou les escaliers pour les faire reculer en profondeur (Fig. 84 et 85); il fait comme danser les servants agenouillés (Fig. 85) mais ses danseurs de carole bougent à peine (Fig. 86); il plante une forêt comme un parc à surprises (Fig. 83). Le Maître de la Bible de Jean de Sy, cet incisif réaliste, est capable de tendre en tapis vertical le verger qui abrite un débat politique (Fig. 106). Le Maître du couronnement de Charles VI ordonne cette scène comme un théâtre magique (Fig. 151). Le Maître d'Etienne Loypeau abrévie les formes avec une audace quasi-cubiste (Fig. 311). C'est cette poésie du caprice, cette fascinante fantaisie qu'il nous est permis de savourer dans l'enluminure parisienne, non seulement admirer sa marche vers le rendu du réel.

L'évolution de la couleur dans l'enluminure parisienne, entre 1300 et 1440, n'est pas moins riche en courants continus mais nuancés ni moins féconde en surprises.

La première innovation, capitale, apparaît déjà avant 1300 dans les œuvres de Maître Honoré. La palette de la *Bible du cardinal Maciejowski* (Fig. 10) et du *Psautier de Saint Louis* (Fig. 7) était composée de teintes unies, à peine modelées. C'était une marqueterie de couleurs juxtaposées. Le bleu profond, le rouge brique et le blanc pur intervenaient quasi-constamment et dominaient quelques tons plus tendres, vert pomme, beige rosé ou mauve et le gris des hauberts. Honoré introduisit une gamme beaucoup plus claire. C'était une sorte de retour au goût qui régnait à Paris entre 1200 et 1240, inauguré par le *Psautier d'Ingeburge*. Honoré ne pratiquait guère les plis fluides et creusés de cette famille de manuscrits que les Allemands appellent Muldenfalten et qu'on pourrait traduire par plis synclinaux. Mais, en contact avec la cour royale, il a pu connaître des Bibles ou des Psautiers de ce style et y puiser l'idée d'un coloris éclairci.

Les tons d'Honoré sont variés et nuancés de pâleurs lumineuses soulignant le relief des formes et ils ne tranchent plus durement l'un sur l'autre (Fig. 13 et Fig. 15). En même temps que le staccato des coloris, ce grand novateur abandonna les fonds unis d'or ou de couleur. Il les remplaça par des fonds ornés de motifs finement dessinés ton sur ton ou richement diaprés. Ainsi détermina-t-il pour plus d'un siècle la principale orientation chromatique de l'enluminure parisienne: gamme claire et plutôt froide, effet chatoyant et précieux. Tel sera l'art de la *Vie de Saint Denis* (Fig. 17), de Jean Pucelle dans le *Bréviaire de Belleville* (repr. coul. F. Avril, 1978, pl. 11 et 12), de Jean Le Noir (*Ibidem*, pl. 14, 15, 16, 17), de l'*Apocalypse d'Angers* (Fig. 110 et Fig. 113), du Maître de la Cité des Dames (Fig. 196), des peintres du *Térence des Ducs* (Fig. 224 et Fig. 235), du Maître de Boucicaut (Fig. 238, Fig. 245, Fig. 255). Le bleu, le vermillon et le vert acide règneront dans les pages des livres parisiens.

Ce serait cependant méconnaître le tempérament français que se fier à son traditionnalisme. Le besoin de renouveler une formule, de l'enrichir jusqu'à la nier pour un temps, apparaît obstinément. Dans les *Miracles de Notre Dame*, Jean Pucelle et ses collaborateurs multiplient des nuances du marron et réchauffent le rose (Fig. 50). Le Maître du Remède de Fortune plonge sa forêt dans une ambiance légèrement violacée (Fig. 83). Le Maître de la Bible de Jean de Sy éteint parfois les vives fraîcheurs des rouges, des bleus et des verts (Fig. 106).

Mais dès le début du XIVe siècle une composante rend la palette française singulière et lui permet de créer des chefs-d'œuvre introuvables ailleurs en Europe: le gris. On a été à juste titre frappé par l'emploi de la grisaille dans l'enluminure parisienne, on s'interroge toujours sur son origine. Il est certain qu'aux alentours de 1300, elle est l'une des manifestations d'un goût généralisé de clarté, de blancheur. L'homme de qualité est accueilli à l'église par des vitraux incolores, dans son hôtel, par des objets d'ivoire. Déjà au XIIIe siècle, dans la *Bible Maciejowski* et dans le *Psautier de Saint Louis*, le gris des armures abonde. Il y est traité comme une couleur, une belle teinte grise qui joue son rôle dans l'harmonie générale. Les incunables de la grisaille apparaissent vers 1300 dans les drôleries marginales quand elles ne sont plus de simples dessins de contours mais comportent également un modelé des formes à l'encre noire.

Mais voici que dans les années 1320 apparaît un manuscrit minuscule — les fameuses *Heures de Jeanne d'Evreux* (Fig. 42 à 47) — et cinquante ans plus tard, un retable d'autel long de près de trois mètres, l'un et l'autre peints en grisaille (Fig. 127 à 134). On a l'impression que cet austère camaïeu est du goût du Français du XIVe siècle au point de l'obséder. La réalité est tout autre, la grisaille est une solution brillante mais rare dans la peinture française.

En fait, le *Parement de Narbonne* appartient à une catégorie spécifique de peintures que la liturgie du Carême rendait volontairement cendrées (voir la notice 35). Et dans les *Heures de Jeanne d'Evreux*, les scènes en grisaille comportent habituellement des taches de couleur. La plupart du temps, ces teintes couvrent les fonds des scènes traitées en grisaille. Mais elles sont souvent capricieusement distribuées pour indiquer le sol, le bois des croix dans la Crucifixion, un sarcophage, une architecture (Fig. 40 et 41). Ainsi, le monochrome de la grisaille n'est pas picturalement isolé. Il est traité comme une couleur. Il existe d'ailleurs bien peu de manuscrits parisiens de qualité qui soient illustrés exclusivement en grisaille. Et la grisaille française est rarement purement noire, comme c'est le cas, pour de précises raisons religieuses, du *Parement de Narbonne* ou de certaines mitres (Fig. 71, 89—93). Elle est légèrement teintée d'un souffle de beige ou de vert. C'est le procédé du Maître du Remède de Fortune (Fig. 81, 84, 86), de Jean Bondol (Fig. 108), du Maître du Couronnement de Charles VI (Fig. 151). Même lorsqu'il oppose des personnages monochromes et clairs à un fond de couleur forte, Jean Le Noir n'en fait pas des spectres incolores mais des éléments positifs de son harmonie chromatique (Fig. 54). Jean Le Noir est d'ailleurs le plus fin coloriste dans l'enluminure parisienne des trois premiers quarts du XIVe siècle. Les scènes de la Passion qu'il ajouta aux *Petites Heures du duc de Berry* (Fig. 65 et 66), offrent des harmonies de tons rares d'une audace, d'une richesse et d'une fantaisie vraiment exceptionnelles dans la peinture du livre en Occident.

Peu après 1400, un renouvellement de la palette se fait sentir dans les ateliers parisiens: elle s'anima de tons plus variés, plus vifs mais souvent rompus. Le peintre du *Couronnement de la Vierge* en paraît l'initiateur (Fig. 183). Ce mouvement aurait pu facilement aboutir à un papillotement gratuit sans le contrôle d'un goût sûr qui maintenait une harmonie tendre, gaie et précieuse (Fig. 179). Originaires probablement des Pays-Bas, les auteurs de ces enluminures étaient très habilement attentifs aux préférences de leurs clients français. Dès lors et jusqu'à 1415 environ, d'autres artistes arrivent du Nord et d'Italie et il semble que tout devient possible dans le domaine de la couleur.

Charles le Noble de Navarre a pu voir dans ses *Heures* (notice 40) les scènes denses dominées par des gris et des verts, d'une main italienne (M. Meiss, 1967, pl. coul. Fig. 790) à côté de celles d'un Flamand, claires, légères, transparentes, semblables à la page que ce peintre ajouta au *Livre de la Chasse* (Fig. 207) dont toutes les autres images nous imposent leurs taches colorées fortes et solides (Fig. 201 et 205). Mais le cas le plus frappant est sans doute celui du peintre choisi par Christine de Pisan pour illustrer son *Epître d'Othéa* (notice 46). Sa palette et sa technique n'ont rien de commun avec ce qu'on a vu sortir des ateliers parisiens de son temps, les années 1400-1410. Il arriva probablement de Lombardie mais là aussi on ne lui trouve que des parentés lointaines. Sa plume est libre, son trait appuyé. Sa gamme colorée s'étend depuis un marron foncé (repr. coul. M. Meiss, 1974, Fig. 1) jusqu'aux gris, bleus et roses évanescents (Fig. 212 et 213). On ne me reprochera pas de répéter dans la notice 46 que la poésie éthérée de la *Métamorphose de Daphné* aurait sans doute fasciné Odilon Redon (Fig. 212). Aux côtés du peintre de l'Epître d'Othéa travaillait un autre, encore plus libre, plus sommaire de faire et plus audacieux de couleur. Il est certain que devant le ciel de son *Aurore* on peut évoquer sans ridicule Marc Chagall (Fig. 216).

Au milieu de cette diversité, de cette effervescence de fantaisie, l'atelier du Maître de Boucicaut s'en tient, imperturbable, à une palette restreinte de rouge, de bleu, de vert et de beige (Fig. 238, 245, 251, 255, 260, 261, 274, 275, 278). C'est alors le plus éminent des enlumineurs parisiens et cette constance accompagne le serein équilibre «classique» de ses compositions. Il tenta des effets illusionnistes raffinés: pour suggérer la transparence des fenêtres, il les peignait d'argent avec des bordures colorées et les couvrait du lustre d'un léger glacis (Fig. 238). Technique complexe qui contribue à faire penser que le Maître de Boucicaut a pu peindre des tableaux. Le dernier grand atelier de la capitale, celui du Maître de Bedford, en héritera les architectures aux teintes délicates, à l'italienne, rose ou vert pâle. Mais il accueillera tant d'influences nouvelles que les pages qu'il produira aux alentours de 1430 seront conçues dans les harmonies chaudes ou froides dont les combinaisons ou les nuances défient toute description rapide (Fig. 300, 307, 308, 309, 312, 319).

Vers 1380 et 1403 il y a eu dans l'évolution de la couleur de l'enluminure parisienne deux exceptions particulièrement notables. La première fut la mise en couleurs par un artiste néerlandais des dessins fournis par le Maî-

tre du Parement de Narbonne aux *Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry*. Je répète ici ce que je développe dans la notice 37, au risque certain d'attirer l'ire de tous les spécialistes de l'enluminure française dont plusieurs sont pourtant à mes yeux des autorités à suivre. Dans le coloris de cet artiste, des bleus, des rouges et des jaunes très forts voisinent brutalement avec des teintes pâles, et notamment un rose rompu de blanc (Fig. 136; autres repr. coul. J. Porcher, 1959, pl. LXVI; F. Avril, 1978, pl. 40). Il y a dans cette gamme heurtée une abondance inquiète qui s'oppose au tempérament pondéré du Maître du Parement de Narbonne, non seulement tel que le révèle ce retable mais aussi les dessins qu'il a fournis par les *Très Belles Heures de Notre Dame*. Je trouve que la coloration de ces dessins détruit leur clarté initiale, qualité qu'on discerne même dans la scène la plus touffue du *Parement*, celle de l'*Arrestation du Christ*.

L'autre gamme exceptionnelle à Paris se rencontre sous le pinceau d'un des collaborateurs à l'illustration du *Boccace* du duc de Berry. Il n'est pas sans quelque parenté avec le peintre précédent car lui aussi juxtapose brusquement des tons forts et foncés aux tons clairs (Fig. 178). Et lui aussi disparaît de la scène parisienne (vers 1405). Cela me fait supposer qu'il rentra aux Pays-Bas et contribua à la culture picturale de Robert Campin (notice 41). Ainsi Paris aurait rendu au Nord, tardivement et en partie, la dette qu'il lui devait.

Quant aux tableaux parisiens, leur couleur est parallèle à celle des enluminures dont ils sont contemporains, entre 1400 et 1420. Leur tonalité apparaît aujourd'hui un peu plus soutenue. Mais, à l'encontre des enluminures, ils n'ont pas traversé les siècles à l'abri de la lumière et des mains irrespectueuses qui les vernissaient. Deux des tableaux sont particulièrement assombris (Fig. 209 et Fig. 327). Ils le doivent à leur état de conservation qui laisse à désirer.

Les «Primitifs» français sont-ils vraiment connus et appréciés?

Rien de plus difficile que de créer et de maintenir un équilibre original entre deux grandes écoles de peinture. Rien de plus difficile que de le reconnaître et l'apprécier. C'était plus aisé pour ceux qui ne sont pas nés au sein de la civilisation qui a secrété cet équilibre tout naturellement, comme un arbre produit son fruit. Les étrangers sont particulièrement sensibles à ce qui diffère de leur propre horizon. Pour les Français du XVIIe et du XVIIIe siècle, un Gaignières, un Sauval, un Lenoir, toutes les peintures médiévales qui se trouvaient en France avant la Révolution et qui, par leurs portraits et leurs armoiries, étaient reliées à ce pays, étaient présumées représenter l'art français. Au début du XIXe siècle, le Musée Napoléon ayant réuni une masse énorme de chefs-d'œuvre italiens et flamands, les critiques français en furent comme écrasés. Ils n'osaient pas croire qu'ils pouvaient posséder une peinture médiévale. Ils revenaient à l'opinion de Félibien, ami de Poussin, premier historien de l'art français pour qui le peintre le plus ancien de cette nation était Jean Cousin. Le *Portrait de Charles VII* par Fouquet resta longtemps catalogué au Louvre comme l'ouvrage «d'un peintre grec». Mérimée, si cultivé cependant et doué d'un œil si sensible, croyait la *Pietà d'Avignon* d'une main vénitienne. Mais plus tard, devenue attentive aux nuances stylistiques et spirituelles d'une masse d'œuvres sans cesse croissante, la critique d'art commença à distinguer les ouvrages français de ceux des deux grandes écoles européennes. Les enluminures posaient apparemment moins de problèmes car les manuscrits comportent de nombreux indices témoignant des circonstances de leur origine. Les tableaux apparaissaient presque toujours dépourvus de tout état civil.

Les historiens qui connaissaient bien l'art flamand ont acquis la faculté d'un jugement déterminé par un point de vue étranger. Ils furent les premiers à distinguer les ouvrages français. Paul Durrieu, Georges Hulin de Loo, Max Friedländer, Erwin Panofsky, Otto Pächt comptent parmi les initiateurs. Formés sous l'égide de Friedländer, Paul Wescher et Grete Ring consacrèrent à ces peintures des travaux importants. Eric Millar, Kathleen Morand étudièrent l'enluminure et bientôt parurent l'œuvre monumentale de l'Américain Millard Meiss et les précieuses monographies des manuscrits illustrés en couleurs dûes à ce savant et à Marcel Thomas. Aujourd'hui, François Avril, véritable successeur du grand Durrieu, est en passe de devenir le meilleur connaisseur des manuscrits à peintures produits non seulement en France mais en Europe entière. Depuis 1938, je me suis consacré aux recherches sur les anciens tableaux français et, ces derniers temps, ces panneaux et les enluminures ont été analysés, en France, par Michel Laclotte, Nicole Reynaud, Dominique Thiébaut, Claude Schaefer, Albert Châtelet et, à l'étranger, par Carl Nordenfalk, John Plummer, Janet Backhouse, James Marrow, Eberhardt König et Patrick de Winter.

Ce ne sont certes pas tous les noms de ceux qui explorent maintenant la peinture française médiévale et qui mériteraient d'être mentionnés. Ils s'intéressent cependant surtout aux analyses iconographiques qu'ils réussissent parfois brillamment. Ils s'arrêtent rarement sur l'esprit et le style de ces œuvres, comme si c'étaient seulement des illustrations des idées des théologiens et non des créations de peintres. Heureusement, leurs livres ou articles comportent-ils des illustrations. Grâce à quoi le lecteur n'ignore pas totalement si les peintures dont il saisit les secrets iconographiques sont sombres ou claires, soignées ou bâclées, pleines d'attrait pictural ou indifférentes. Il s'agit pourtant de l'histoire de l'art, les idées des artistes, certes indispensables à connaître, sont exprimées par les moyens spécifiques de la peinture.

Ce sont là des travaux d'érudition sérieuse mais de nombreux ouvrages de vulgarisation non dépourvus de mérite les accompagnent. Cette masse de publications a-t-elle abouti à une véritable connaissance de l'ancienne peinture française? Je parle de la connaissance qui s'intègre à l'information de l'homme cultivé comme c'est le cas de l'impressionnisme. Parlez avec un instituteur ou un professeur de lycée. Demandez-leur ce qu'ils apprennent à leurs élèves sur les peintres français antérieurs à Poussin — si jamais ils mentionnent l'art dans leur enseignement. Quant aux historiens médiévistes, la France en possède plusieurs vraiment éminents et, pour ma part, je n'oserais écrire une phrase sans les consulter. Ils s'intéressent de plus en plus au témoignage documentaire des enluminures et des tableaux produits aux époques qu'ils étudient. L'illustration de leurs livres devient de plus en plus abondante et judicieuse. Mais, confiée trop souvent à des «documentalistes», la reproduction d'un tableau ou d'une enluminure n'est guère traitée avec le même respect qu'un document d'archives.

Un livre sur la France médiévale, plein d'enseignement car dû à l'un des meilleurs historiens français, ne manque pas de fournir des références exactes permettant de retrouver le texte qu'il cite. Par contre, les légendes des illustrations (d'un choix remarquable) ne donnent jamais la cote du manuscrit et le folio d'où l'image est tirée. Bibliothèque Nationale ou Archives Nationales pour Paris, British Museum (ou Library) pour Londres ne suffisent pas pour la retrouver, on s'en doute. Il y a parmi ces enluminures de fort intéressantes mais comment les repérer d'autant plus qu'elles sont souvent reproduites fragmentairement. Ajouter la cote et le folio ne coûterait pas cher. De plus, ces légendes abondent hélas en erreurs d'attribution, de date et de localisation. Le *Retable des Pérussis*, célèbre par sa vue d'Avignon et de la campagne environnante, conservé au Metropolitan Museum de New York, est indiqué comme appartenant au Louvre. Les hypothèses périmées sont présentées comme des faits acquis, les artistes depuis longtemps identifiés figurent comme anonymes. Le livre est pourvu de tableaux chronologiques dont une colonne est consacrée à la culture, aux arts et à la religion. Les arts picturaux frappent par leur pénurie. Le *Portrait de Jean le Bon*, le *Parement de Narbonne*, la *Tenture de l'Apocalypse* ne sont pas mentionnés. Les noms de Jean Pucelle, de Jean de Beaumetz, de Jean Malouel, d'Henri Bellechose, d'Enguerrand Quarton, de Jean Colombe, de Jean Bourdichon sont absents. Seuls sont cités Henri (au lieu d'André) Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, les frères de Limbourg, Fouquet (accompagné de la date de naissance, bien douteuse) et, flatteuse et délicieuse surprise, Jan van Eyck, (accompagné de la date de mort, fausse). Il est d'ailleurs évident que les dates qu'il aurait fallu donner sont celles de l'activité connue de l'artiste mentionné.

Je présente le premier tome de mon travail avec l'espoir que les légendes de ses illustrations donneront plus de satisfaction. Et avec la certitude que le choix de celles-ci et le texte donneront lieu à des critiques. Mais y a-t-il un héritage plus désirable qu'un historien puisse laisser à ses collègues que l'occasion de nombreuses critiques? Que vaudrait un livre inattaquable? Il deviendrait vite un fossile.



Fig. 1 Atelier d'enluminure parisien. *Jephté vainqueur des Ammonites accueilli par sa fille et les compagnes de celle-ci. Psautier de Saint Louis.* Vers 1260 – 1270. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10525, fol. 53 v.

Enlumineur travaillant pour la Cour de France

Troisième quart du XIIIe siècle

N° 1
Psautier de Saint Louis

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 10525

Parchemin
210 × 145 mm
260 fol.

Jephté vainqueur des Ammonites accueilli par sa fille et les compagnes de celle-ci, fol. 53 v., **Fig. 1**

L'Arche de Noé, fol. 3 v., **Fig. 2**

Abraham et Melchisédech, fol. 6, **Fig. 3**

Les soldats de Gédéon sonnant du cor. Les Madianites s'entretuant les uns les autres, fol. 52, **Fig. 4**

Les neuf premières plaies d'Egypte, fol. 31 v., **Fig. 5**

HISTORIQUE

Saint Louis; Jeanne d'Evreux; Charles V; Charles VI; Marie de France, dominicaine à Poissy; comte Golowkin (vente à Leipzig vers 1812); prince Michel Galitzine.

EXPOSITIONS

Paris, B. N., 1937, n° 37; Paris, 1955, n° 11 et pl. A; Paris, 1960, n° 191; Paris, 1962, n° 175; Paris B. N., 1968, n° 125 et pl. X; Paris, 1970-1971, n° 207 et Fig. p. 106.

BIBLIOGRAPHIE

H. Barbet de Jouy, 1866, pp. 41 – 53; L. Delisle, 1868 – 1881, I, pp. 9, 468; II, p. 285; III, p. 118; 1874, I, pp. 9, 408; 1893, pp. 267 – 270; A. Haseloff, 1899, pp. 23-24 et pl. V; H. Omont, 1902, pp. I – IV, 5 – 19, 92 phototypies; L. Delisle, 1902, pp. 37 – 42, 105 – 111 et pl. IX – XI; 1907, I, pp. 175-176; H. Martin, 1923, p. 86 et pl. III et IV; C. Couderc, 1927, pp. 24, 33, 57-58 et pl. XXVII; E. A. van Moé, 1937, pp. 25 – 31, 71 – 74; G. Haseloff, 1938, pp. 31, 88-89; V. Leroquais, 1940 – 1941, II, pp. 101 – 105, pl. LXXXII – LXXXV; H. Buchtal, Oxford, 1957; E. Panofsky, 1960; M. Thomas, 1970, fac-similé; M. Meiss, 1974, pp. 220, 446 n. 41, Fig. 722; R. Branner, 1977; K. Weitzman, 1982; R. Cormack et S. Mihalarias, 1984, pp. 132 – 141.

COMMENTAIRE

Avant le livre d'Heures appelé à régner au XIVᵉ et au XVᵉ siècle, le Psautier était le principal livre de prière du dévot laïc. C'était, essentiellement, le recueil de cent cinquante psaumes davidiques de la Bible. On y apprenait parfois à lire, ce fut le cas de saint Louis et, plus tard, Michèle de France, la fille de Charles VI, apprenait les lettres dans un abécédaire mais faisait des exercices de lecture dans le psautier. On s'y familiarisait avec les innombrables récits de la Bible. Toutes les bibliothèques des rois de France et des grands nobles comptaient plusieurs psautiers, Charles V en avait trente-six. L'importance de ce livre n'était pas moindre pour le clergé. Prêtres et moines devaient même le savoir par cœur, du moins pour ce qui est des cantiques usuels et des hymnes. Ils devaient réciter le psautier quotidiennement en plus et en dehors de l'office canonique (V. Leroquais, *Psautiers,* I, p. VII sq.).

Pour l'histoire de l'art, il est d'un intérêt tout particulier car, après le Calendrier et avant le premier psaume, des illustrations à pleine page y sont peintes recto-verso sans être accompagnées de texte. Ainsi s'offre au lecteur, en accaparant toute son attention, une suite de «tableaux» dont les légendes explicatives se trouvent au dos blanc des feuillets. Alors que, normalement, l'illustration d'un psautier comporte les représentations de David et d'autres psalmistes musiciens, le choix de sujets du *Psautier de Saint Louis* est exceptionnel: ses soixante-dix-huit enluminures sont toutes tirées de l'Ancien Testament depuis l'offrande de Caïn et Abel jusqu'au couronnement de Saül.

L'appellation du livre est parfaitement justifiée. Une note datant du règne de Charles VI l'atteste: «C'est psaultier fu saint Loys. Et le donna la royne Jehanne d'Evreux au roy Charles, filz du roy Jehan, l'an de nostre seigneur mil troys cens soissante et nuef. Et le roy Charles present, filz du dit roy Charles, le donna à Madame Marie de France, sa fille, religieuse à Poyssi, le jour saint Michel l'an mil IIII c.». Les notes chronologiques portées au calendrier le confirment. Comme la plus tardive d'entre elles concerne Blanche de Castille, la mère de saint Louis, morte le 27 novembre 1252, et que celui-ci est mort en 1270, le livre a dû être exécuté entre ces deux dates. La critique le situe vers la fin de cette période, 1260 – 1270, et c'est vraisemblable.

Le calendrier de Paris et, particulièrement, de la Sainte-Chapelle, les motifs architecturaux rappelant de près ceux de cet édifice cher entre tous à saint Louis, ont fait penser que le roi a pu porter un intérêt actif à l'illustration de ce luxueux psautier. L'esprit à la fois solennel et courtois qui domine les images correspondrait sans doute au sien. Le fait que les plus avancées des illustrations de deux volumes des *Evangiles de la Sainte-Chapelle* (Paris, B.N. lat. 8892 et 17326) sont parmi les rares œuvres vraiment apparentées au *Psautier* – par leur décor architectural et leur ton de tendre gravité sinon par leur eurythmie à peine sensible – paraît corroborer une brève existence d'une école d'enluminure royale patronnée par saint Louis.

La subtile graphie du *Psautier* a rapidement impressionné des enlumineurs parisiens. Elle apparut dans les ouvrages profanes d'esprit courtois tel le *Roman de la Poire* (Paris, B.N. fr. 1275) dont l'antériorité au *Psautier* n'est pas prouvée. Mais, dans l'état actuel des connaissances, les illustrations de celui-ci dominent de très haut les manuscrits apparentés, tant français qu'anglais. Il semble que son élégance, dépréciée par l'épithète de «maniérée», souvent décerné par la critique, ait voilé la véritable vitalité de son art. Il arrive souvent qu'un art de cour soit maniéré quand cette cour invente une étiquette, un code de raffinement du geste, du maintien, de la démarche. Mais au milieu du XIIIᵉ siècle et au Nord des Alpes, ce code français revêt des valeurs spirituelles, il épouse et exprime une discipline morale et un idéal de civilité qui servent de modèle à l'Europe.

Il n'est pas facile, pour résumer les qualités poétiques et plastiques de ce chef-d'œuvre d'enluminure, de choisir parmi les soixante-dix-huit compositions à pleine page. Elles se présentent toutes dans un encadrement rectangulaire encore roman mais sous une architecture gothique en apparence uniforme, en fait subtilement variée. Le fond d'or uni met en valeur tantôt une seule scène (**Fig. 1** et **3**) tantôt deux (**Fig. 4**) ou trois épisodes juxtaposés (**Fig. 5**). On n'a pas manqué de souligner l'exceptionnelle importance du décor architectural qui encadre le groupe de personnages de fines colonnettes latérales et le surmonte d'une véritable portion de cathédrale. L'architecture occupe un tiers de la composition. Pour Panofsky (1959, p. 132, note 2), c'est «l'exemple classique» de l'analogie avec la sculpture gothique contemporaine logée sous une série d'arcatures ou sous un bandeau ondulé de nuages conventionnels. Mais l'impression qui s'impose est celle d'une singulière animation de l'action et de chaque figure qui y prend part. L'action est pourtant réglée, rigoureusement rythmée, parfois même soumise à la férule de la symétrie. Et la figure humaine adhère par son contour vigoureux au plan de la surface peinte. Elle ne doit sa présence qu'à l'opposition du fond d'or et à un délicat modelé des vêtements de diverses teintes.

Ni une vive action ni l'animation du personnage ne manquaient à l'enluminure parisienne de la première moitié du XIIIᵉ siècle. Ces qualités abondaient peu de temps avant le *Psautier de Saint Louis,* vers 1240 – 1250, dans la *Bible Moralisée* (partie conservée à Paris, B.N. lat. 11560), pour ne citer qu'un exemple de cette catégorie de gigantesques recueils d'images. Et ces manuscrits dépassaient le *Psautier* par la variété des visages et de leurs expressions.



Fig. 2 Atelier d'enluminure parisien. L'*Arche de Noé.* *Psautier de Saint Louis.* Vers 1260 – 1270. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10525, fol. 3 v.

Car là, dans l'excès d'idéalisation, réside la relative faiblesse du *Psautier:* les visages aux traits menus n'y sont que de minimes variations d'un même type et leurs expressions se réduisent au regard. C'est, sous un sourcil à peine mobile, un œil grand ouvert, le point noir de la pupille toujours glissé vers le coin: un œil passe-partout devenu l'idéogramme de l'intensité spirituelle.

Pourquoi, en dépit de cette humanité mince, insister sur ce manuscrit du XIIIᵉ siècle, pour quelle raison en faire le point de départ d'une étude dont la matière véritable ne débute qu'avec le siècle suivant? Il le mérite par ses vertus formelles. Ou, plus exactement, par la relation particulière entre la stylisation et le sentiment de la vie qui s'y manifeste et qui inaugure l'un des aspects essentiels de l'art de Jean Pucelle, le plus grand enlumineur en Europe du temps de Giotto et de Duccio.

L'*Arche de Noé* est peut-être la plus simple des compositions du *Psautier* (**Fig. 2**). Verticalement sectionné, le vaisseau montre les bêtes et les oiseaux entassés dans des compartiments; dans la cale, des sacs de blé et des récipients qui contiennent «de tout ce qui se mange»; plus bas encore, la coque submergée, nettement cernée, transparaît à travers les flots. Sauf pour les proportions de l'arche assez basse, l'artiste suit fidèlement le texte de la Genèse: le «roseau» (le bambou) pour matériau, les trois étages, le toit, la fenêtre de côté. Le moment choisi est le retour de la colombe avec «un rameau tout frais d'olivier». La terre est



Fig. 3 Atelier d'enluminure parisien. *Abraham et Melchisédech. Psautier de Saint Louis.* Vers 1260 – 1270.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10525, fol. 6.

en effet déjà libre des eaux, le corbeau, lâché par Noé avant la colombe, dépouille la carcasse blanche d'une victime du déluge, auprès d'un arbre en feuilles. La colombe de Noé symbolisant souvent la libération de l'âme de la mort, le corbeau souligne cette interprétation.

L'image est essentiellement linéaire mais la sobre justesse du dessin lui fait perdre beaucoup de sa naïveté. Le vol de la colombe et le bras de Noé qui l'accueille composent une arabesque où s'incarne le prodige de la grâce divine et l'aube d'une vie nouvelle. Le vol est léger et exact, le trait microscopique qui marque l'inflexion du poignet est infaillible, les doigts effilés sont bien disposés pour saisir la tige de l'olivier. La graphie épouse la vie, elle la respecte.

La *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* paraît d'abord une figure de ballet (**Fig. 3**). Mais son réglage minutieux ne transforme pas le message eucharistique tiré de la Bible en un tableau vivant dressé devant la façade d'une église. Il l'explicite et il l'annoblit. D'un large geste du seigneur fier des richesses de son fief, geste doublé de celui d'un écuyer, Abraham présente le butin qu'il vient de conquérir: le bahut aux trésors avec toutes ses ferrures, les animaux dont les bœufs seraient dignes d'orner un mastaba égyptien, les prisonniers à la tête tristement penchée, aux mains liées dans le dos. En face de ce groupe guerrier, Melchisédech roi et prêtre lève un calice de vin et une galette de pain. La solennité de ce rite et de cette alliance de la puissance temporelle et du pouvoir spirituel nous est



Fig. 4 Atelier d'enluminure parisien.
Les soldats de Gédéon sonnant du cor.
Les Madianites s'entretuant les uns les autres.
Psautier de Saint Louis. Vers 1260 – 1270.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10525, fol. 52.

imposée à la fois par l'opposition des protagonistes et par le contact de leurs silhouettes déhanchées. Aucun des personnages n'est cependant un mannequin de cour. Les bras et les jambes sont arrondis, la cotte pincée par la ceinture obéit par quelques plis au volume du corps, son étoffe est souple et soyeuse, Abraham empoigne fermement sa lance.

L'illustration du récit de la miraculeuse *Victoire de Gédéon sur les Madianites* (*Juges*, VII, 16 – 22) est ordonnée de façon bien surprenante (**Fig. 4**). C'était, selon le texte, une surprise nocturne. Munis de cors et de cruches vides qui dissimulaient des torches, les soldats de Gédéon entourent en silence le camp des Madianites. Puis, «immobiles chacun à sa place autour du camp», ils se mettent tous à sonner du cor, ils cassent leurs cruches et brandissent des torches enflammées. La panique s'empare des Madianites endormis et «Yahvé fit que dans tout le camp chacun tournait l'épée contre son camarade». Le peintre suit le texte d'assez près: les hommes de Gédéon sonnent du cor mais ils n'ont pas encore brisé leurs grandes cruches d'argile rouge dont l'intérieur révèle les torches figurées par de petites lampes allumées. Son tempérament l'empêche de dresser des figures strictement immobiles. Pourtant, les deux groupes latéraux s'opposent si nettement au furieux carnage à l'intérieur du camp, qu'ils paraissent statiques. Ils le doivent à la subtile eurythmie de leurs mouvements et de leurs cors qui crée une apparente symétrie apte à river leurs silhouettes au fond d'or. Sur ce fond, les cors blancs éclatent comme devaient retentir dans la nuit leur son sou-

dain et sauvage: le peintre y a pensé car, exprimant tout par le dessin, il a mis quelques traits dans l'ouverture de chaque cor.

Un artifice d'ordonnance plastique encore plus nettement calculé domine le combat dans la tente. Quatre guerriers y réussissent à s'enfoncer mutuellement l'épée dans le corps avec une énergie et des gestes des plus authentiques. Leur mêlée est inscrite dans le rectangle de la tente et la scansion concertée des bras, des jambes et des épées les enchevêtre autant qu'elle isole chacun d'eux: il est vrai que la couleur vient ici au secours du dessin car par-dessus leurs hauberts gris, les guerriers sont alternativement vêtus de cottes d'un bleu profond et d'un mauve rosâtre, teintes qui reviennent dans l'architecture et dans la bordure de l'image.

Comment ne pas penser aux dessins de Villard de Honnecourt, à cet album qu'un hasard inappréciable a préservé comme pour nous permettre de nous pencher pardessus l'épaule d'un artiste français du milieu du XIII[e] siècle, donc contemporain du *Psautier de Saint Louis* (Paris, B.N. fr. 19093)? Cet architecte, grand voyageur et grand curieux, laissa un recueil de plans, de dessins, de monuments, de toutes sortes de projets et de recettes facilitant la construction graphique de formes vivantes. C'est ainsi que le verso du fol. 14 de l'album nous présente des croquis de paysan avec sa faux, de deux lutteurs en attitudes différentes, de sonneurs de cor, d'un cavalier (**Fig. 6**). Ces figures sont bâties sur des schémas géométriques combinés, triangles, demi-cercles, carrés; armature secrète où Focillon a reconnu la survivance de la séculaire expérience de la stylistique romane. Villard, un gothique, y inscrit aisément des formes libérées des contraintes ornementales. Ses canevas géométriques n'entravent pas les silhouettes humaines et animales, ils leur prêtent de la fermeté et de la mesure. Bien campé, le paysan marche d'un pas large, les lutteurs sont tendus et mouvants tout ensemble, le cavalier galope. Les lutteurs déterminés par un rectangle obéissent au même principe compositionnel que les Madianites qui s'entretuent dans la tente. Les sonneurs de cor forment une paire symétriquement rythmée, la tête petite, le corps élancé: ce sont des frères des soldats de Gédéon. Le peintre du *Psautier de Saint Louis* puise dans la même culture plastique que Villard de Honnecourt. Les lutteurs de celui-ci apparaissent d'ailleurs assouplis, dans le *Psautier* (repr. R. van Marle, 1931, I, Fig. 114-115). L'abstraite formule sous-jacente à l'observation directe de la nature lui permet de contrôler la vie sans l'étouffer.

C'est ainsi que l'enluminure française du XIII[e] siècle donne l'exemple de cette démarche double qui permettra à Jean Pucelle de ne pas simplement copier les Italiens. Et, au-delà de Pucelle, ce chef-d'œuvre de l'art courtois doit être regardé comme l'une des assises du grand édifice du style gothique international.

Dans les années 1250 – 1275, le *Psautier de Saint Louis* est, en Europe, l'œuvre d'enluminure chargée d'un avenir bien plus riche que les plus éminents manuscrits contemporains peints en Italie. Car ils sont soit nourris de culture byzantine destinée à disparaître, soit séduits par le gothique français.

En parlant du *Psautier de Saint Louis,* on ne saurait oublier de lui comparer les illustrations d'un manuscrit parisien pratiquement contemporain (vers 1255?) et très extraordinaire à tous égards. Si nous développons cette comparaison exceptionnellement c'est pour souligner les caractères particuliers du *Psautier,* car ce sont eux qui annoncent la stylistique purement française de l'enluminure parisienne du XIV[e] siècle. Il s'agit de la *Bible en images dite du cardinal Maciejowski* qui est aujourd'hui (à l'exception de quatre feuillets) le ms. 638 de la Pierpont Morgan Library à New York (on en trouve une reproduction intégrale en couleurs, un excellent commentaire et la bibliographie récente dans *Old Testament Miniatures,* introduction and legends by S.C. Cockerell, preface by J. Plummer) New York, s.d. (1969). Ce prélat polonais a offert le volume en 1604 au Schah Abbas le Grand qui l'a reçu quatre ans plus tard, l'admira et fit accompagner les images de légendes explicatives en langue persane, visibles sur nos reproductions. Maciejowski n'était pas, bien sûr, le destinataire de la *Bible* mais l'un de ses possesseurs. On pourrait aussi bien associer le manuscrit avec le possesseur suivant, d'autant plus qu'il y laissa sa marque, et l'appeler *Bible du Schah Abbas,* ce qui serait certes plus piquant.



Fig. 5 Atelier d'enluminure parisien.
Les neuf premières plaies d'Egypte.
Psautier de Saint Louis. Vers 1260 – 1270.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10525, fol. 31 v.



Fig. 6 Villard de Honnecourt. *Divers croquis: paysan, sonneurs de cor, lutteurs, cavalier, etc.* Page de son *album.* Milieu du XIII[e] siècle. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 19093, fol. 14 v.

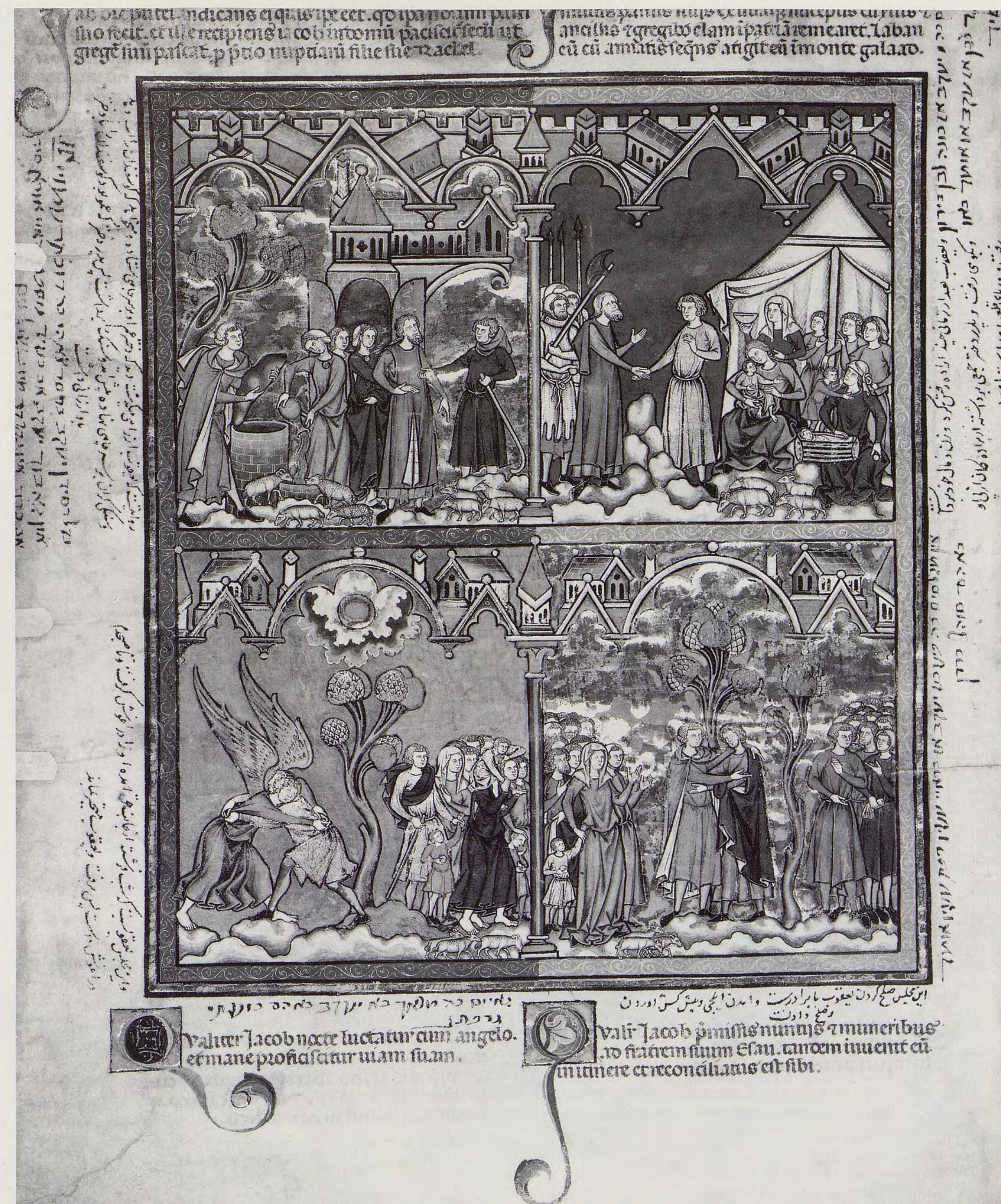


Fig. 7 Atelier d'enluminure parisien.
Quatre scènes de la vie de Jacob.

Jacob rencontre Rachel et il discute avec Laban.
Laban s'accorde avec Jacob accompagné de toute sa famille.
Jacob (vêtu d'une tunique d'or) lutte avec l'ange et part avec sa famille pour rencontrer Esaü.
La rencontre de Jacob et d'Esaü.
Bible en images du cardinal Maciejowski. Vers 1255?
New York, Pierpont Morgan Library, Ms 638, fol. 4 v.



Fig. 8 Atelier d'enluminure parisien.
Trois scènes de l'histoire de Gédéon.

Gédéon détruit l'autel de Baal.
Gédéon voit la rosée sur la toison et appelle le peuple.
La victoire de Gédéon sur les Madianites qui s'entretuent.

Bible en images du cardinal Maciejowski. Vers 1255?
New York, Pierpont Morgan Library, Ms 638, fol 13.



Fig. 9 Atelier d'enluminure parisien.
Quatre épisodes de la récupération et de l'Arche d'Alliance

La ville d'Ashdod frappée de la peste de la plaie de souris.
L'Arche arrive à Bethsames.

Les Lévites placent l'Arche et le sacrifice sur une grande pierre.
Le sacrifice de la charrette et des vaches.

Bible en images du cardinal Maciejowski. Vers 1255?
New York, Pierpont Morgan Library, Ms 638, fol 21 v.



Fig. 10 Atelier d'enluminure parisien.
Trois scènes de l'histoire de David et de Bethsabée.

David épie Bethsabée dans son bain.
L'adultère de David.
David envoie Urie à la guerre.

Bible en images du cardinal Maciejowski. Vers 1255?
New York, Pierpont Morgan Library, Ms 638, fol. 41 v.

Les comparaisons avec certains vitraux et quelques vestiges de peintures murales de la Sainte-Chapelle permettent de penser que l'atelier qui illustra la *Bible* relève du même milieu artistique et peut-être du même mécénat royal que le *Psautier de Saint Louis.* Rien pourtant de plus opposé aux grêles et planes figurines de ce dernier (**Fig. 2, 3, 4**) que les puissants personnages de la *Bible,* violents dans leurs mouvements, diversifiés dans leurs expressions, vêtus de tuniques et de manteaux aux plis articulés et saillants, leur chairs délicatement modelées, parfois sensuellement tactiles (voir *David et Bethsabé au lit,* **Fig. 10**). Un gros cerne noir, pareil à l'armature de plomb du vitrail, les détermine plastiquement et sépare leurs couleurs unies, nettes et fortes. L'autorité et la lisibilité monumentales de ces images s'imposent d'emblée. On a réuni d'excellentes raisons pour croire que les cinq ou six illustrateurs dirigés et dominés par le chef de l'atelier n'étaient pas des enlumineurs professionnels mais plutôt des peintres pratiquant le décor mural et chargés ici d'une commande exceptionnelle. Nous reproduisons trois pages du chef (**Fig. 8, 9, 10**) et une d'un collaborateur, qui apparaît aussitôt comme une traduction timide du langage viril du grand maître (**Fig. 7**).

C'est ainsi que, paradoxalement, les enluminures de la *Bible* nous donnent une idée du décor monumental français contemporain de saint Louis dans tout son prestige, aujourd'hui presque disparu (voir un exemple antérieur, le *Départ du Château,* peinture à Cressac (Charente) dans la chapelle des Templiers, vers 1170 – 1180, repr. J. Le Goff, 1964, p. 676, Fig. 23). Décor des églises dans ses sujets bibliques et décor des salles seigneuriales dans ses innombrables scènes de bataille où un compagnon de croisade de saint Louis eût reconnu avec satisfaction les moindres boucles des armures et les sangles des chevaux (**Fig. 8**). L'appétit de la vie réelle est partout d'autant plus frappant que les moyens de réalisation picturale font encore défaut. Les deux cents quatre-vingt-trois images de la *Bible* offrent un répertoire incomparable des détails de la vie matérielle du XIIIe siècle. Un réalisateur de film historique y trouverait des modèles de charrettes et d'attelage de bestiaux. Les architectures sont, sous la main du grand maître chef d'atelier, véritablement stupéfiantes. Leur échelle par rapport à l'homme est, semble-t-il, unique dans toute la peinture en Europe antérieure à Giotto. Le palais où David épie Bethsabé dans son bain et le logis de celle-ci englobent les personnages, ils les dominent (**Fig. 10**). Les toitures s'échappent du cadre de l'enluminure comme si le peintre avouait ses coudées franches auxquelles l'habitua son travail sur les surfaces murales (**Fig. 9, 10**). Vue à travers une haute porte de barbacane à la toiture fortifiée, la ville d'Ashdod est loin d'être une simple rangée de maisons sur le plan du parchemin (**Fig. 9**). C'est une véritable cité encore romane (l'architecture bourgeoise n'évoluant pas rapidement), qui fait penser à ce qui reste des rues du bourg de Cluny. Le bâtiment du fond, installé de biais et seul couvert d'un toit rouge sur le fond bleu du ciel, tente d'évoquer l'échelonnement des bâtisses en profondeur. On ne peut s'empêcher de penser que ces façades de maisons n'attendent que le modelé dans la vraie lumière pour annoncer les rues de Campin et de van Eyck. Mais nous sommes à un siècle et demi de ces magiciens de l'illusion picturale de la réalité. Et les illustrations de la *Bible du Schah Abbas* resteront sans descendance, sans doute parce qu'elles reflètent la peinture murale et ses audaces disparues.

Il ne semble pas douteux que l'idée des architectures aptes à situer l'homme dans un milieu spatial qui lui convient, ainsi, d'ailleurs, que le cerne vigoureux qui délimite et articule la figure, soient d'inspiration byzantine. On sait maintenant, grâce aux recherches révélatrices de H. Buchtal, que, lors de son séjour de quatre ans en Palestine à Saint-Jean d'Acre (1250 – 1254), saint Louis et son entourage (qui comptait sans doute des artistes) eurent connaissance de l'enluminure byzantine qui a fourni à la *Bible* l'iconographie de nombreuses scènes. Les échos des mosaïques de Sicile (du XIIe siècle) devaient aussi parvenir en France.

Mais ce ne sont là que certaines racines du style de la *Bible*. Elle reste toute française et bien du milieu du XIIIe siècle. Car, en dépit de l'abîme qui la sépare du *Psautier de Saint Louis,* les peintures des deux manuscrits partagent quelques traits stylistiques fondamentaux. Ils partagent surtout l'irrésistible attrait de l'harmonie de formes rythmée, celle-là même qui suscite les schémas géométriques de Villard de Honnecourt. Jacob aux prises avec l'ange (**Fig. 7**) s'inscrit dans le même demi-cercle que les lutteurs de l'Album (**Fig. 6**). Rien de plus différent du

Psautier que la manière dont le grand peintre de la *Bible* a conçu l'épisode de Gédéon victorieux des Madianites (**Fig. 4** et **Fig. 8**). Pourtant les cors des cavaliers de Gédéon lancés au galop restent parallèles comme le restent, dans le registre supérieur de la page, les massues qui brisent les idoles de Baal. Et, plus subtilement, à droite de cette destruction, les lances, la fourche et la trompe composent un rectangle qui unifie magistralement les personnages, les uns statiques, les autres leur tournant le dos en marchant. Fréquemment, une stricte géométrie règle les gestes de couples de figures ou de groupes qui se répondent, tant dans le *Psautier* que dans la *Bible*. Ce sont des œuvres parallèles produites par des talents irréconciliables. Elles éclairent les sommets de la peinture en France, sur la page du livre et sur mur, au temps de saint Louis.

Les illustrations de la *Bible* sont peut-être les seules, par leur style dru et leur avidité du détail réaliste concret et parfois révoltant, à rendre fidèlement la cruauté primitive, impitoyable, des maints récits de l'Ancien Testament, acceptée car aisément partagée par le chevalier des croisades.

Quant au *Psautier de Saint Louis,* ses ors resplendissants, sa couleur claire modulée dans les saillies des drapés par des lueurs laiteuses correspondent très exactement, autant que les vitraux, aux réflexions esthétiques des théologiens. Pour ne citer que Robert Grosseteste (mort en 1253) et Albert le Grand (mort en 1280), le premier voyait dans la lumière l'unique source de la beauté, le second la discernait dans l'accord de la « membrorum proportionata formatio » avec une « boni et lucidi coloris perfusio » (excellente réunion de textes *in Reallexikon, s.v.* Farbenlehre, col. 171).

Maître Honoré

Enlumineur parisien dont l'activité attestée s'étend de 1285 environ à 1300 environ

N° 2
Décret de Gratien avec glose de Barthélémy de Brescia

Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 558

Parchemin
460 × 290 mm
349 fol.

Le roi dicte le droit à un secrétaire en présence du chevalier, du clerc et d'un juge civil, fol. 1, **Fig. 11**

Détail de la figure précédente, **Fig. 12**

HISTORIQUE

Acheté en 1288 à Paris.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 30; Paris, 1968, n° 233 bis.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1902, p. 62; H. Martin, 1906 ; 1923, pp. 12 – 17; E.G. Millar, 1953, p. 2, 4 sq., pl. XVIII – XIX; J. Porcher, 1955, n° 30; E.G. Millar, 1959, p. 16 et pl. coul. I; J. Baltrusaitis, 1960; L.M.C. Randall, 1966; F. Baron, 1968, pp. 43, 50, n° 9 ; E. Kosmer, 1975, pp. 63 – 68; F. Avril, 1979, pp. 12, 13, 38, Fig. II.

COMMENTAIRE

Maître Honoré est le plus ancien enlumineur parisien majeur dont, grâce à L. Delisle et à H. Martin, nous connaissons les œuvres. L'exemplaire du *Décret de Gratien avec glose de Barthélémy de Brescia,* dont nous tirons ici la page initiale, l'enluminure la plus importante du volume (**Fig. 11**), comporte à la fin (fol. 351) une note attestant que ce manuscrit a été acheté en 1288 à l'enlumineur Honoré demeurant à Paris rue Erembourc-de-Brie (aujourd'hui rue Boutebrie, voisine de l'église Saint-Séverin). C'était alors, et pour longtemps, le quartier où vivaient les enlumineurs, parmi lesquels Honoré, à en juger par sa prospérité et sa clientèle royale, était le plus important. D'autres mentions documentaires permettent de suivre son activité qui devait très probablement s'étendre jusqu'aux premières années du XIV[e] siècle. Nous suivons celle de Richard de Verdun, son gendre (déjà en 1288) et son associé jusqu'à 1318 (Martin, 1923, pp. 12 – 17). Honoré était chef d'atelier et dans le *Décret de Gratien* seule la peinture initiale est de sa main.

Elle montre un roi qui dicte à un secrétaire en présence d'un juge civil et des représentants des trois classes de la société, un chevalier, un clerc et des personnages qui évoquent les bourgeois et le « peuple ». Toutes ces figures sont étroitement groupées sous une architecture gothique figurant sans doute un palais. Le roi se détache sur un fond bleu, tandis que, séparés de lui par une colonnette, les autres personnages ont pour fond l'or bruni.

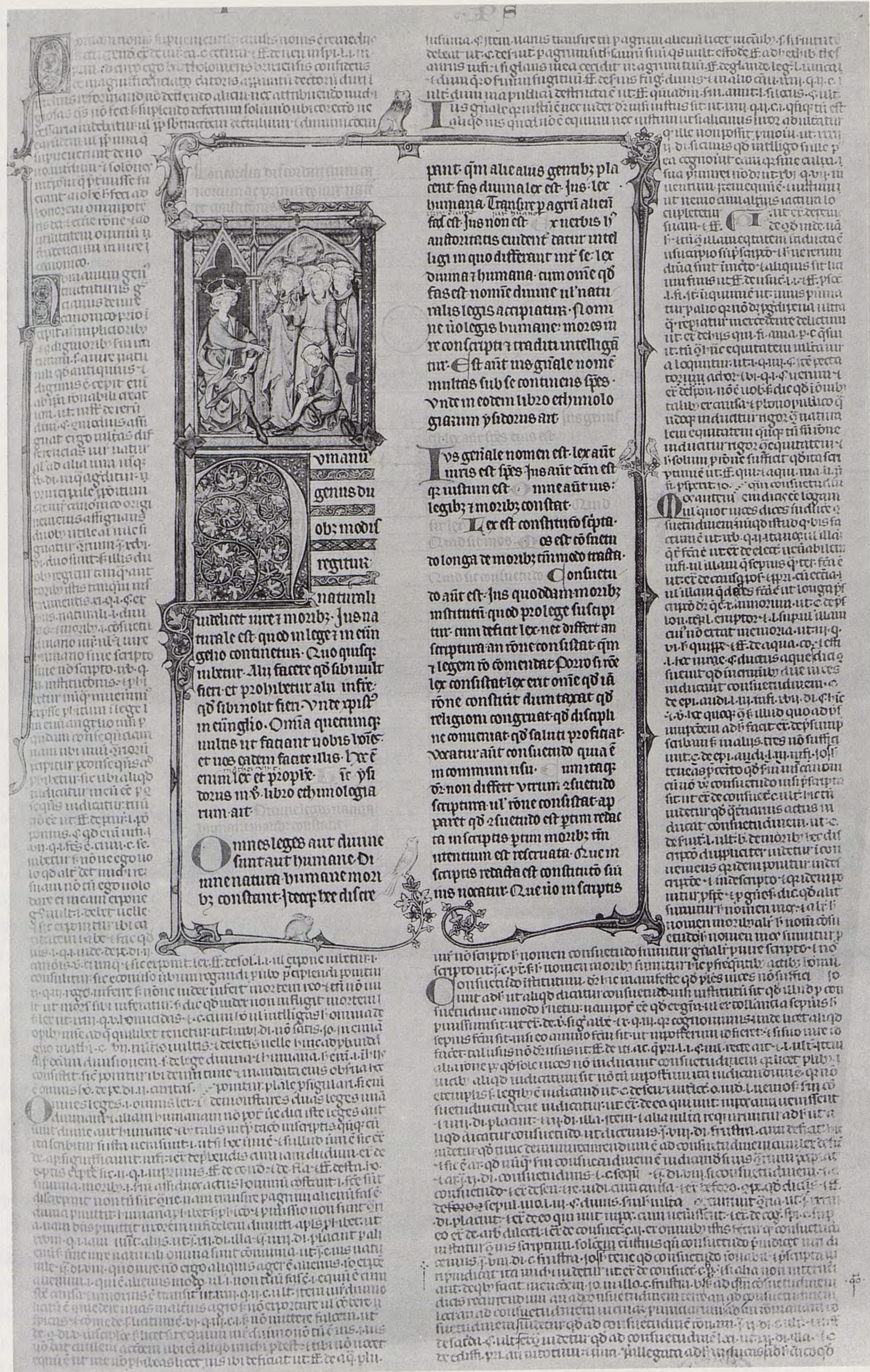


Fig. 11 Maître Honoré. *Un roi dicte le droit.*
Décret de Gratien. Peu avant 1288. Tours, Bibliothèque municipale, ms. 558, fol. 1.

Un art de cour comme celui du *Psautier de Saint Louis* (**Fig. 2, 3, 4**) est une réussite du raffinement modéré par le contact avec la vie, un équilibre. Comme tout équilibre, il était précaire. La génération qui suivit ressentit le besoin d'un réalisme plus tangible. C'est ainsi que la miniature du *Décret,* l'œuvre la plus ancienne connue d'Honoré, antérieure à 1288, montre par rapport aux images planes du *Psautier,* qui composent une sorte de marqueterie de tons unis séparés par des cernes, un relief nettement sensible. Si les visages conservent une fragilité inexpressive et si le roi assis prend une attitude affectée (qui correspond d'ailleurs à la vieille convention admise pour le prince-juge), son mouvement est vif et les plis complexes de son vêtement et de celui du scribe sont saillants et accentuent le volume des deux personnages les plus proches de nous. D'une manière générale, les personnages acquièrent une importance toute neuve par rapport à l'architecture réduite. Dépourvue de rythmique évidente, la scène respire un naturel familier. la composition de la page est d'une élégance simple et virile. La miniature historiée et la grande initiale remplie d'ornements s'affirment par leur densité colorée face aux colonnes d'écriture que ponctue l'encre rouge employée non seulement pour certaines lignes mais aussi pour de microscopiques labyrinthes de filigrane qui servent de fond aux initiales.

Le cadre gothique hérissé d'épines s'accompagne d'animaux divers (un lion, un lapin, trois oiseaux) d'un dessin juste, seul à les faire vivre lorsque le modelé est pâle (les oiseaux). Auprès de la grande initiale H on voit une petite souris, qui sans être un véritable «bout de ligne» lui ressemble de près (**Fig. 12**). Ces «drôleries» sont parmi les plus anciennes connues dans l'enluminure parisienne. Préparées dès le XIIe siècle par les dits, les contes et les fabliaux, elles apparaissent sur les pages de livres, tant en Angleterre que dans tout le Nord de la France, depuis la Picardie jusqu'à la Lorraine, dès le milieu du XIIIe siècle. C'est tout un monde prodigieux d'invention poétique et plastique que la peinture acquiert. Miroir fidèle de la vie spirituelle et quotidienne du XIIIe et du XIVe siècles, on ne saurait prétendre connaître le Moyen Age sans se plonger dans les livres de J. Baltrusaitis (1960) et celui de L.M.C. Randall (1966), pour ne parler que des recueils les plus riches en images et voués l'un à une profonde analyse formelle, l'autre à un recensement iconographique des plus fertiles.

Mais l'enluminure parisienne n'accepte ces fantaisies qu'avec réserve. C'est à peine que les bouts de lignes interviennent dans le second quart du XIIIe siècle dans le *Psautier dit de Blanche de Castille* (Bibl. de l' Arsenal, ms. 1180, repr. Baltrusaitis, 1960, p. 143, Fig. 29 B). Il n'est pas exclu que les drôleries marginales du *Décret de Gratien* aient été introduites dans l'atelier d'Honoré par Richard de Verdun. La Lorraine offre à la fin du XIIIe siècle des exemples de drôleries remarquables et proches de la page du *Décret de Gratien.* Le *Psautier et Heures de Joffroy d'Aspremont et d'Isabelle de Kievraing* (usage du diocèse de Metz, avant 1302, Melbourne, N. Gall. of Victoria, ms. 1254/3, fol. 11, repr. L. M. C. Randall, 1966, Fig. 550) est analogue au *Gratien* par la modestie des drôleries et leur emplacement par rapport au cadre. A Verdun, le *Bréviaire de Marguerite de Bar,* antérieur à 1304 (Verdun, Bibl. municipale ms. 107, fol. 12, repr. Panofsky, 1953, II, Fig. 9) comporte un bas-de-page avec de joyeux courtisans qui est peut-être le seul connu à annoncer directement Pucelle. Or, Pucelle était familier de l'art d'Honoré et, jeune, il devait connaître Richard de Verdun.



Fig. 12 Maître Honoré. *Un roi dicte le droit.* Détail de la **Fig. 11.**



Fig. 13 Maître Honoré. *Les sept Vierges arrosant les arbres du jardin des Vertus. La Somme le Roy*. 1290 – 1295 environ. Londres, British Library, Ms. Add. 54180, fol. 69 v.

Maître Honoré

Enlumineur parisien dont l'activité attestée s'étend de 1285 environ à 1300 environ

N° 3

La Somme le Roy

Londres, British Library, Ms. add. 54180

Parchemin
200 × 140 mm

Les septs Vierges arrosant les arbres du jardin des Vertus, fol. 69 v., **Fig. 13**

La vertu de Miséricorde, fol. 136 v., **Fig. 14**

HISTORIQUE

Coll. Prideaux-Brune de 1720 à 1947; E. G. Millar; British Library.

BIBLIOGRAPHIE

S. Cockerell, déc. 1906; E. G. Millar, 1953; 1959, pp. 12 – 15, pl. coul. 3 – 8.

COMMENTAIRE

La *Somme le Roy* est un traité sur les Vertus et les Vices rédigé en 1279 par le dominicain Laurent (ou Lorens) pour Philippe III le Hardi, dont il était le confesseur. C'est une série de considérations morales sur les Dix Commandements, le Credo, les sept péchés mortels, etc. Quinze ou seize peintures allégoriques étaient d'habitude prévues pour illustrer ces textes. Le présent manuscrit, apparu en 1938, en contient treize; deux qui manquent n'ont pas été retrouvées. L'attribution au Maître Honoré n'est pas douteuse.

Le *Jardin des Vertus* (**Fig. 13**) est fort original par la complexité allégorique que le peintre a réussi à exprimer dans une composition pleine de charme. Une légende nous explique que les sept arbres signifient les sept Vertus (les quatre cardinales: Courage, Justice, Prudence, Tempérance et les trois théologales: Charité, Espérance, Foi). Le huitième arbre, plus élevé, symbolise Jésus-Christ qui fait croître les Vertus. Les sept sources, sous les arbres, qui irriguent le jardin, sont les sept dons du Saint-Esprit. Les sept vierges qui puisent l'eau de ces sources symbolisent les sept demandes du Pater qui souhaitent ces dons. Deux grands oiseaux sont perchés sur les arbres. Au bas de la composition se déroule une minuscule scène de chasse: un cerf fuit poursuivi par deux chiens et un cavalier sonnant du cor. Indifférent, un lion tourne le dos à la chasse. Ici les «drôleries» ne sont pas rejetées sur la marge mais elles sont incorporées à la composition principale sans cependant

former un véritable «bas-de-page». Les attitudes des vierges sont très variées mais toujours vraies, d'un naturel gracieux exempt de maniérisme. Les contours des figures et des cours d'eau obéissent à un rythme curviligne concerté, d'une finesse magistrale.

La personnification et les exemples de la *Vertu de Miséricorde* (ou de Charité) opposés au *Vice de l'Avarice* est une des enluminures du manuscrit divisées en quatre compartiments (**Fig. 14**). En haut, à gauche, la *Miséricorde* (désignée par une inscription) est une femme couronnée. Dans sa main gauche elle tient un disque où l'on voit une poule et ses poussins; de sa droite elle tend une tunique à un pauvre demi-nu; elle foule aux pieds un loup qui saisit un agneau. En face d'elle, l'Avarice (également désignée) est figurée par un vieil homme en vêtement troué assis devant un petit bahut où il puise des pièces d'or pour les enfermer dans un grand coffre, bien ferré. Un diable assis sur le meuble encourage ardemment cette action. En bas, à gauche, Loth reçoit deux anges vêtus en pèlerins ailés, scène expliquée par l'inscription: «Loth qui reçoit les angels». A droite, la veuve conseillée par le prophète Elisée verse de l'huile dans les vases pour racheter le gage que lui réclame le prêteur (*2 Rois,* 4, 1 – 7). Cette scène s'accompagne de l'inscription: «la bonne fame qui depart luile».

Elle est particulièrement intéressante: si l'architecture de la maison de la veuve est plane, en quoi elle rappelle encore le décor du *Psautier de Saint Louis*, le peintre tente de suggérer le mouvement de la porte en train de se fermer selon la recommandation d'Elisée. Ainsi, cet exemplaire de la *Somme le Roy* marque une évolution dans la recherche de la profondeur par rapport au *Décret de Gratien,* antérieur à 1288, (**Fig. 11**), en même temps qu'une plasticité des personnages un peu moins développée que dans le *Bréviaire de Philippe le Bel,* légèrement antérieur à 1296. Et comme le volume de Londres paraît avoir influencé la belle *Somme le Roy* de la Bibliothèque Mazarine (ms. 870) terminée en décembre 1295, il pourrait dater de 1290 – 1295 environ.



Fig. 14 Maître Honoré. *La vertu de Miséricorde. La Somme le Roy.* 1290 – 1295 environ. Londres, British Library, Ms. Add. 54180, fol. 136 v.



Fig. 15 Maître Honoré. *Onction de David; David et Goliath. Bréviaire de Philippe le Bel.* Avant 1296. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1023, fol. 7 v.

Maître Honoré

Enlumineur parisien dont l'activité attestée s'étend de 1285 environ à 1300 environ

N° 4

Bréviaire de Philippe le Bel

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1023

Parchemin
205 × 135 mm
577 fol.

Onction de David. David et Goliath, fol. 7 v., **Fig. 15**

HISTORIQUE

Exécuté pour un membre de la famille royale.

EXPOSITIONS

Paris, 1926, p 30; Paris, 1927, pp. 64 – 65; Paris, 1928, p. 36, 102, Fig. XLI; Paris, 1955, n° 1955, n° 29 et pl. VI.

BIBLIOGRAPHIE

J. Labarte, 1879, p. 337, art. 3284; J. Havet, 1884, pp. 252-253; L. Delisle, 1902, pp. 57 – 63; H. Martin, 1906, pp. 61 – 68; L. Delisle, 1907, I, pp. 179 – 182, 410; Dr. G. Witzthum, 1907, pp. 46 – 54, pl. VII-VIII; A. de Laborde, 1909, p. 232; H. Martin, 1909, pp. 44 – 48; 1923, pp. 12 – 17, 22, 29, 88 et pl. 18 et 19; F. de Mély, 1910, pp. 345 – 358; C. Couderc, 1927, pp. 64-65; H. Martin, 1928, pp. 36, 102, Fig. XLI; B. Martens, 1929, p. 85, pl. 24; V. Leroquais, 1934, II, pp. 465 – 475; R. Blum, 1948, p. 225; E. G. Millar, 1953, pp. 3-4; 1959, p. 18, pl. 2.

COMMENTAIRE

Ce Bréviaire à l'usage de Paris et l'office de la Sainte-Chapelle est, selon toute vraisemblance, celui qu'un compte du trésor du Louvre de 1296 mentionne comme payé à l'enlumineur Honoré par le roi Philippe le Bel. La seule peinture à pleine page qu'il comporte représente, sur deux registres superposés, l'onction de David et David et Goliath (**Fig. 15**). Samuel est en train d'oindre David agenouillé (désigné par l'inscription avec son nom, frappante par sa blancheur) en présence du père de celui-ci et de ses frères, groupés à l'entrée de Bethléem. Une inscription sur la marge identifie Samuel, une autre identifie faussement Jessé en l'appelant «Ysai», une troisième désigne la ville. En bas, Saul armé et couronné assiste au combat du jeune David, armé d'une fronde et tenant sa houlette de berger, avec Goliath déjà frappé de la pierre au milieu du front; à droite David coupe la tête de Goliath avec l'épée de celui-ci. Le paysage est développé: à gauche des rochers stylisés s'accompagnent d'une végétation variée, à droite, leur répond un grand arbre solitaire.

Cette peinture justement célèbre frappe par sa puissance. Les corps et les drapés sont d'un relief encore inconnu dans l'enluminure parisienne, le jeu de l'ombre et de la lumière non moins nouveau. Si les visages sont encore plats et les chevelures uniformément bouclées, le peintre a pris soin de varier les expressions et, surtout, les mouvements. Les pieds des personnages situés au premier plan dépassent le cadre inférieur de chacun des compartiments

superposés, ils avancent vers nous. C'est un expédient très ancien des enlumineurs soucieux de suggérer que leur image peinte ou dessinée rejoint l'espace où se trouve le spectateur; les peintres de trompe-l'œil emploieront le même principe d'illusion spatiale. Mais à la fin du XIII[e] siècle, Honoré accomplit un véritable exploit: non seulement il étend le paysage dont la couleur claire fait repousser en avant les personnages plus foncés mais Goliath sort véritablement du cadre de l'image. Avec ses fonds d'or qui ne sont plus unis mais couverts d'ornements (celui du compartiment inférieur comporte des fleurs de lis sur fond bleu, armoiries du roi de France) la page entière produit l'impression de densité et de vigueur qui l'oppose vivement non seulement au *Psautier de Saint Louis* mais aussi au *Décret de Gratien* (**Fig. 12**) et même aux pages les plus fortes de la *Somme le Roy* (**Fig. 14**). On sent l'intervention d'une esthétique bourgeoise et pourtant il s'agit d'une commande royale. Mais Philippe le Bel, ami des légistes, hommes de petite noblesse ou bourgeois, pouvait apprécier le langage concret de Maître Honoré. C'est le début d'un art accepté par les sphères courtoises où l'élégance maniérée recule devant la vie convaincante.

Enlumineur de la suite de Maître Honoré

Premier quart du XIV[e] siècle

N° 5
Missel à l'usage de Paris

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 861.

Parchemin
300 × 210 mm
XI – 444 fol.

La Crucifixion, fol. 147 v., **Fig. 16**

HISTORIQUE

Exécuté pour un des fils de Philippe IV le Bel (Louis X le Hutin, Philippe V le Long ou Charles IV le Bel); donné au XV[e] siècle par maître Jean le Duc à la Grande Confrérie Notre-Dame des bourgeois de Paris; J.B. Colbert.

EXPOSITIONS

Paris, 1968, n° 250; Paris, *Fastes,* 1981, n° 228.

BIBLIOGRAPHIE

V. Leroquais, 1924, II, pp. 248-249; F. Avril, 1978, p. 10, pl. coul. 2.

COMMENTAIRE

La *Crucifixion* (ou, plus exactement, le *Calvaire*) de ce Missel à l'usage de Paris fait face au *Dieu de Majesté* selon l'habituelle illustration du Canon de la Messe. L'enlumineur (ou un collaborateur légèrement plus tardif) eut la précaution (qui n'est pas exceptionnelle) de répéter le Calvaire en petit pour que l'officiant puisse baiser rituellement cette image sans endommager le grand tableau.

L'illustration du manuscrit paraît dater des alentours de 1315 – 1320. Ainsi, tant par la date que par son style, elle est un exemple parfait de transition entre Maître Honoré et Jean Pucelle. Le *Calvaire,* en particulier, montre comment l'artiste anonyme fort personnel intensifie plusieurs traits importants de l'art d'Honoré: le désir d'enrichir le modelé pour amplifier le volume des formes et d'accentuer l'expression lyrique de l'émotion religieuse par le geste et par une stylisation curviligne très lucide et consistante car elle domine non seulement les silhouettes et les drapés mais même le contour du rocher où est plantée la croix. Le Christ, de la famille de celui, un peu plus sinueux, qui orna en Champagne, peu avant 1297, le remarquable *Bréviaire de Châlons-sur-Marne* (Bibl. de l'Arsenal 595 fol. 243 v., repr. H. Martin, 1909, Fig. 10) est parmi les motifs gothiques français auxquels s'adressa Roger de la Pasture (van der Weyden) pour renouveler à sa manière l'image du Crucifié dans le panneau central de son célèbre triptyque à Vienne.

L'iconographie de ce Calvaire mérite l'attention. Les personnifications de l'Eglise et de la Synagogue étaient

depuis longtemps associées (et seront toujours beaucoup plus tard, témoin le *Parement de Narbonne,* notice 35, **Fig. 128**) à la Crucifixion. Mais ici, le peintre les a représentées de façon assez surprenante: figures très petites, émergeant à mi-corps de nuages et accompagnées de leurs attributs, elles flanquent le Christ. Un trait beaucoup plus singulier est constitué par le double geste de bénédiction des deux mains clouées sur la croix. Il complète l'insistance sur la pensée majeure de l'artiste: la victoire de l'Eglise s'associe au signe visible de la grâce que l'humanité doit à la Rédemption par le sacrifice du Christ. Ce geste est aujourd'hui difficile à trouver dans l'art médiéval français. Mais il ne devait pas être inconnu dans le Nord de la France puisque Enguerrand Quarton, dont la jeunesse appartient à sa Picardie natale, l'introduisit en Provence (Ch. Sterling, 1983, p. 108).

Il est vraisemblable que Pucelle ait connu cette page: la dernière des huit petites miniatures qui ornent le grand I initial sur le folio 5 de la *Bible de Billyng,* datée de 1327 (notice 8) représente un Calvaire directement inspiré de celui du *Missel,* sans cependant ses particularités iconographiques (repr. H. Martin, 1923, pl. 34, Fig. XLIII).



Fig. 16 Enlumineur de la suite de Maître Honoré.
La Crucifixion.
Missel à l'usage de Paris. Vers 1315 – 1320.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 861, fol. 147 v.



Fig. 17 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Saint Denis et ses compagnons devant les chrétiens mis à mort. En bas, le Grand Pont de Paris et les moulins. La Vie de Saint-Denis. 1317. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2090, fol. 37 v.

Atelier d'enluminure travaillant à Paris

vers 1315 – 1320

N° 6

Yves, moine de Saint-Denis.
Vie et martyre de saint Denis, 1317

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2090 – 2092

Parchemin
250 × 155 mm
3 vol. de 178, 133 et 112 fol.

Saint Denis et ses compagnons devant les chrétiens mis à mort. En bas, le Grand Pont de Paris et les moulins, fr. 2090, fol. 37 v., **Fig. 17**

Rome païenne demande du secours contre saint Denis, fr. 2091, fol. 115, **Fig. 18**

Gilles de Pontoise, abbé de Saint-Denis, présente le manuscrit au roi Philippe V le Long en 1317, fr. 2090, fol. 4 v., **Fig. 19**

Saint Denis charge saint Saintin et saint Antonin d'écrire sa biographie, fr. 2091, fol. 125, **Fig. 20**

Approvisionnement de Paris en vin (sur le pont) et en charbon (sur la Seine), fr. 2091, détail du fol. 1, **Fig. 21**

Boutiques et cavalier un faucon au poing (sur le pont); clercs ou étudiants chantant en barque sur la Seine, fr. 2091, détail du fol. 99, **Fig. 22**

HISTORIQUE

Philippe V le Long; Charles V; Charles VI; Jeanne de Laval (deuxième femme de René d'Anjou); Philippe et Hippolyte comtes de Béthune; Bibliothèque Royale en 1662.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 33, pl. 11; Ottawa, 1972, n° 10, pl. 14; Paris, *Fastes,* 1981, n° 232.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1865, pp. 249 – 265; 1907, I, pp. 306-307; H. Martin, 1908, repr. intégrale; 1923, pp. 24-25, pl. LVIII – LXII. C. Nordenfalk, 1964, p. 362; J. Porcher, 1959, p. 48, pl. L; C. Lacaze, 1972-1973, pp. 60 – 66; F. Avril, 1978, pp. 10-11, 34, 40, pl. coul. 1; C. Lacaze, 1979; F. Avril, 1981, n° 232.

COMMENTAIRE

La biographie légendaire du grand saint parisien depuis son enfance et sa conversion jusqu'à son martyre et celui de ses compagnons Rustique et Eleuthère, décapités vers 280, a été composée par Yves, moine de Saint-Denis. La compilation a dû commencer au cours du règne de Philippe IV le Bel (mort en 1314), à qui elle était probablement destinée. Mais elle ne fut achevée que sous le règne de son fils Philippe V le Long. C'est à lui que le grand manuscrit de dédicace, orné d'enluminures célèbres, fut offert en 1317 par l'abbé de Saint-Denis, Gilles de Pontoise (**Fig. 17**), dont il sera question dans notre notice concernant l'un des tableaux du Maître de Saint-Gilles (volume II de cet ouvrage).

Serties d'un frêle encadrement architectural gothique, plusieurs de ces soixante-dix-sept enluminures comportent, sous les scènes de la légende du saint, les plus anciennes représentations de la vie quotidienne de Paris (**Fig. 17** à **22**). L'auteur du programme iconographique choisit les principaux centres d'animation de la grande cité, le Grand et le Petit Pont. C'étaient, à proximité de l'église Notre-Dame et du Palais royal, les grandes artères qui traversaient la Seine, elle aussi la voie capitale de communication et de commerce. Les petites scènes, que les membres de l'atelier d'enluminure peignaient avec un intérêt passionné, constituent un répertoire de témoignages d'une valeur documentaire exceptionnelle pour l'histoire de la vie urbaine, de l'économie, des mœurs au Nord des Alpes. Devant nos yeux défilent bourgeois, marchands, boutiquiers, paysans, étudiants, pèlerins, amuseurs, tous parfaitement caractérisés par leurs costumes et leurs occupations professionnelles.

Il est rare de pouvoir surprendre les descriptions littéraires emboîter le pas à l'expression picturale des mêmes thèmes. L'illustration de la *Vie de Saint Denis* était achevée en 1317. Quelques années plus tard, «un vibrant dithyrambe de la ville de Paris, de Chaillou de Pesstain» a été interpolé dans le *Roman de Fauvel* (Paris. B.N. fr. 146; mentionné par F. Avril, Cat. Exp. *Fastes,* 1981, n° 231).
En 1323 paraissait le panégyrique creux et pompeux d'un anonyme rhétoricien universitaire et le très sérieux *Traité des Louanges de Paris* de Jean de Jandun qui était, en 1315, maître-ès-arts au collège de Navarre. Dans cet éloge fondé, des plus précieux pour l'historien, un chapitre entier est consacré aux «artisans manuels» car sans eux «l'intégrité politique» de la cité n'est pas complète, pense Jean de Jandun en bon aristotélicien (pour le texte et les importants commentaires voir Le Roux de Lincy et Tisserand, *Paris et ses historiens aux XIVᵉ et XVᵉ siècles,* Paris, 1867, pp. 22 – 75). Tous les métiers ou presque y sont mentionnés, depuis les peintres et les sculpteurs jusqu'aux forgerons d'armes. Les artisans «se pressent dans un voisinage si rapproché et en un tel nombre, que les yeux parcourant toutes les rues, ne peuvent trouver deux maisons contiguës qui n'en soient pas plus ou moins peuplées.» C'est, très exactement, l'impression que les enluminures veulent suggérer. Car les deux ponts bordés de maisons, étaient en fait des rues. Jean de Jandun parle «d'excellents ciseleurs de vase de métal, principalement d'or et d'argent, d'étain et de cuivre, qui se trouvent sur le Grand Pont;» et il aurait pu ajouter qu'ils voisinaient avec les changeurs. Très sensible au rôle commercial de la ville – son enthousiaste description des Halles de Champeaux rend ces galeries quasi comparables à nos grands magasins – il souligne aussi celui de la Seine. Le fleuve apporte ou fait passer les «vins de la Grèce, de La Rochelle, de Gascogne, de Bourgogne, froment, seigle, pois, fèves, foin, avoine, sel, charbon, bois.» On aperçoit dans les enluminures ces denrées et ces marchandises sur les ponts et sur l'eau, où l'on pêche aussi le poisson au filet et à la ligne. On se rend compte de l'aspect encore en bonne partie rural de Paris, en apercevant sur les ponts un troupeau de moutons, un porc. Entre les piles du Grand Pont sont installés sur les bateaux de nombreux moulins, (**Fig. 17**).

L'atelier qui a produit ce manuscrit était loin de disposer des moyens qui eussent permis de rendre cette richesse narrative avec un réalisme adéquat. Son style est encore fondamentalement graphique. C'est au dessin bien plus qu'au modelé qu'il doit sa noblesse et son accent de vie. Ses racines paraissent doubles. Les personnages du registre supérieur, élancés et tranquilles, sont vêtus d'un drapé ombré, saillant, qui vise à une lisibilité monumentale comparable à celle de la *Bible du cardinal Maciejowski* (notice 1), la grandiose vigueur du contour en moins. Leurs visages aux traits réguliers et fragiles sont peu expressifs.

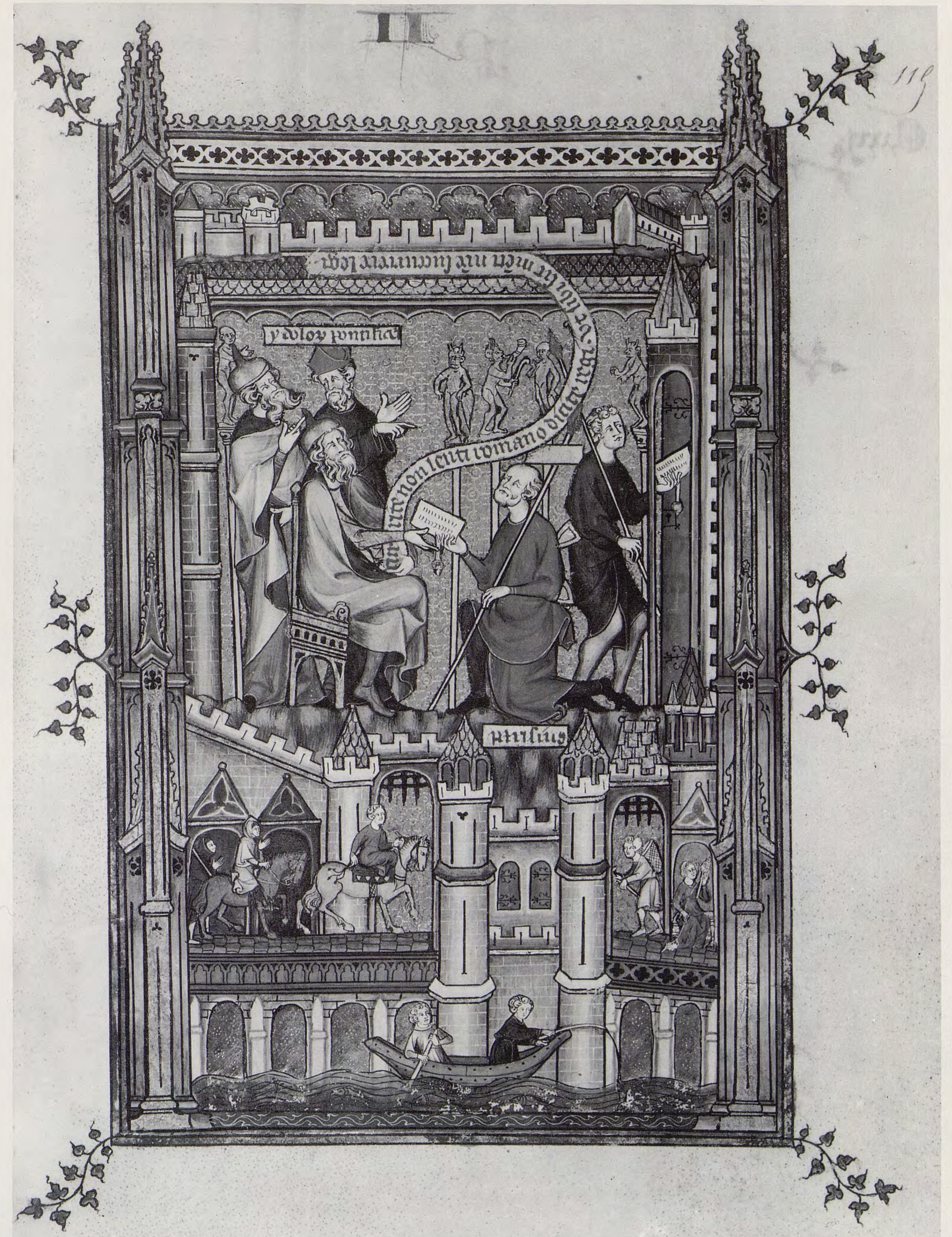


Fig. 18 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Rome païenne demande du secours contre saint Denis.
La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2091, fol. 115.



Fig. 19 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315-1320.
Gilles de Pontoise, abbé de Saint-Denis, présente le manuscrit au roi Philippe V le Long, en 1317. La Vie de saint Denis. 1317
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2090, fol. 4 v.

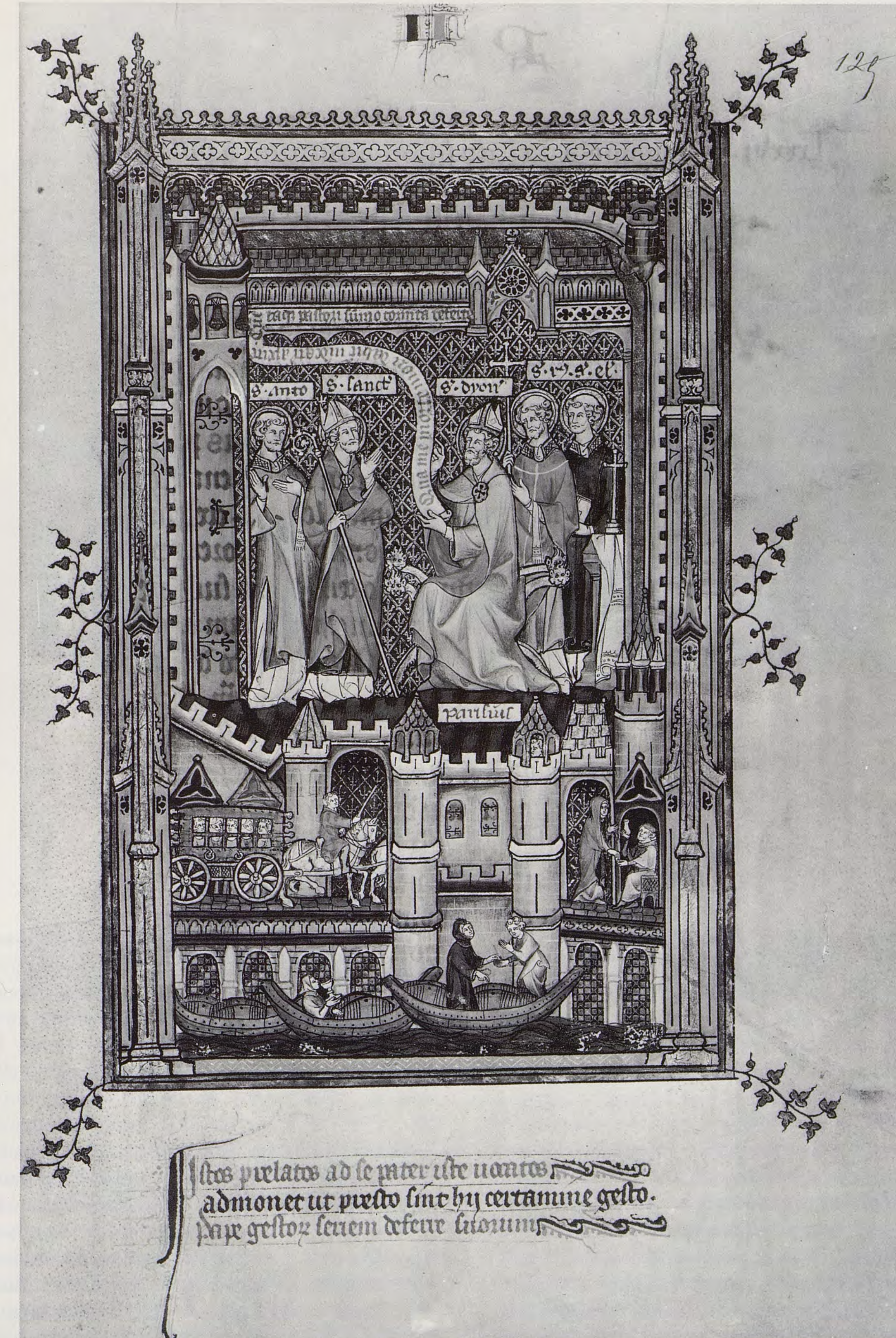


Fig. 20 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320. *Saint Denis charge saint Saintin et saint Antonin d'écrire sa biographie. La Vie de saint Denis.* 1317. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2091, fol. 125.

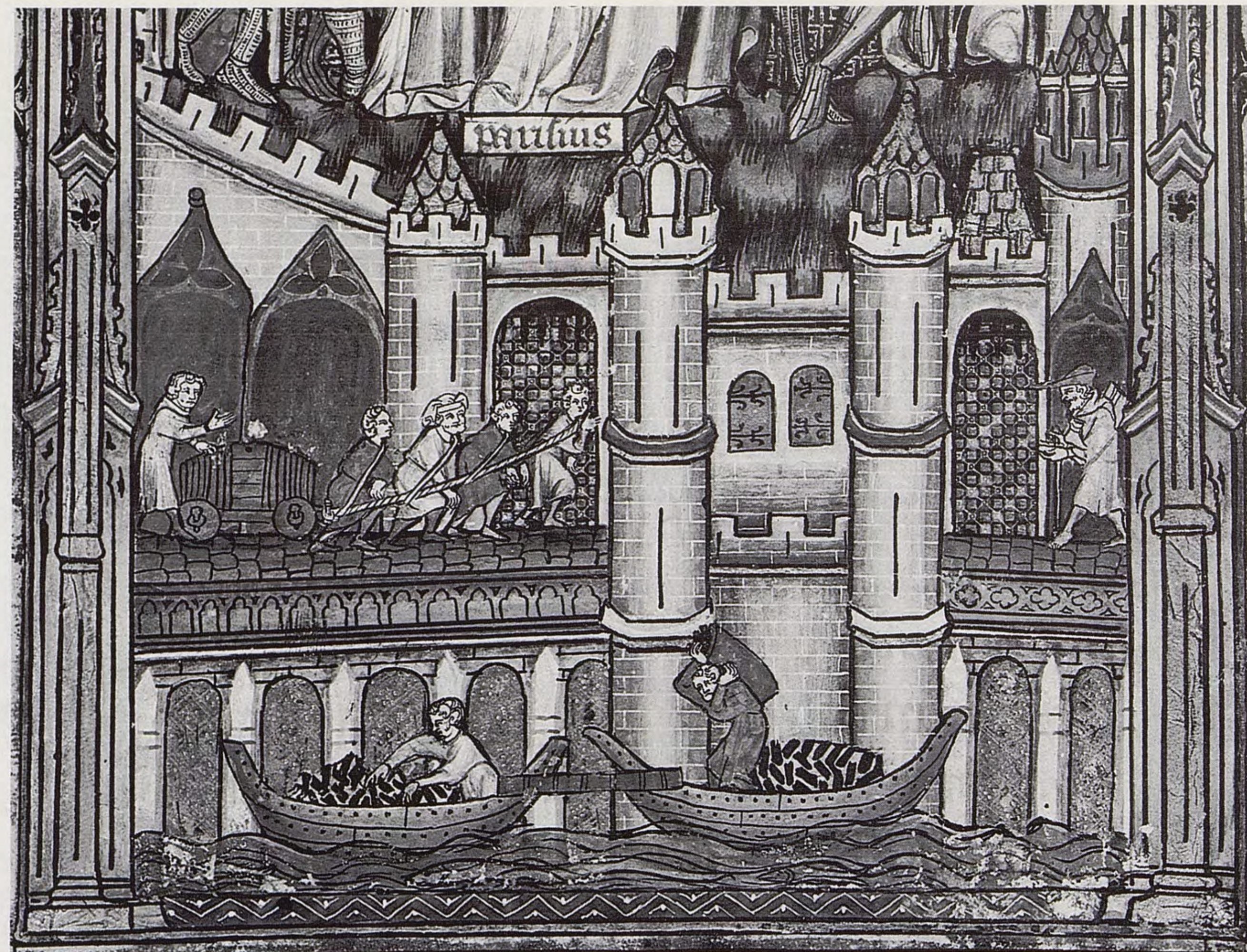


Fig. 21 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Approvisionnement de Paris en vin (sur le pont) et en charbon (sur la Seine). La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2091, détail du fol. 1.

Les têtes des petites figures animées (**Fig. 21** et **22**), aux traits variés et spirituels, dérivent au contraire de la tradition purement parisienne, déterminée par Maître Honoré. Mais le chef de l'atelier a su imposer à l'ensemble de l'image une parfaite unité. Son souci majeur était l'effet décoratif, l'harmonie des couleurs parfois arbitraires (l'eau de la Seine a-t-elle jamais été d'un profond vert émeraude?) pourvu que l'image reste verticale et plane, pourvu qu'elle épouse la page de parchemin. C'était une exigence fondamentale de la miniature française du XIVᵉ siècle.

La solennelle dédicace au roi d'un manuscrit où s'étale cette chronique de la vie populaire intrigue de prime abord. Lorsqu'il était complet, l'ouvrage comportait à la fin une partie consacrée aux rois de France et au rapport de la monarchie avec le culte de saint Denis. Une copie contemporaine illustrée de dessins à la plume (Paris, B.N. ms. lat. 5286) nous en donne aujourd'hui une idée (F. Avril, 1981, notice 232). L'esprit monarchique du manuscrit était donc strictement parallèle à celui de Jean de Jandun, qui exalte le pouvoir royal en parlant du Palais de la Cité, et consacre le chapitre final de son traité à une glorification du roi de France qui prend des proportions suspectes. C'est avec raison qu'on décelait toujours dans cet écrit une intention politique: ami de Marsile de Padoue, recteur de l'Université de Paris en 1314, Jean de Jandun était un partisan zélé de la théorie juridique dont se servait Philippe le Bel dans sa lutte contre la souveraineté temporelle du pape.

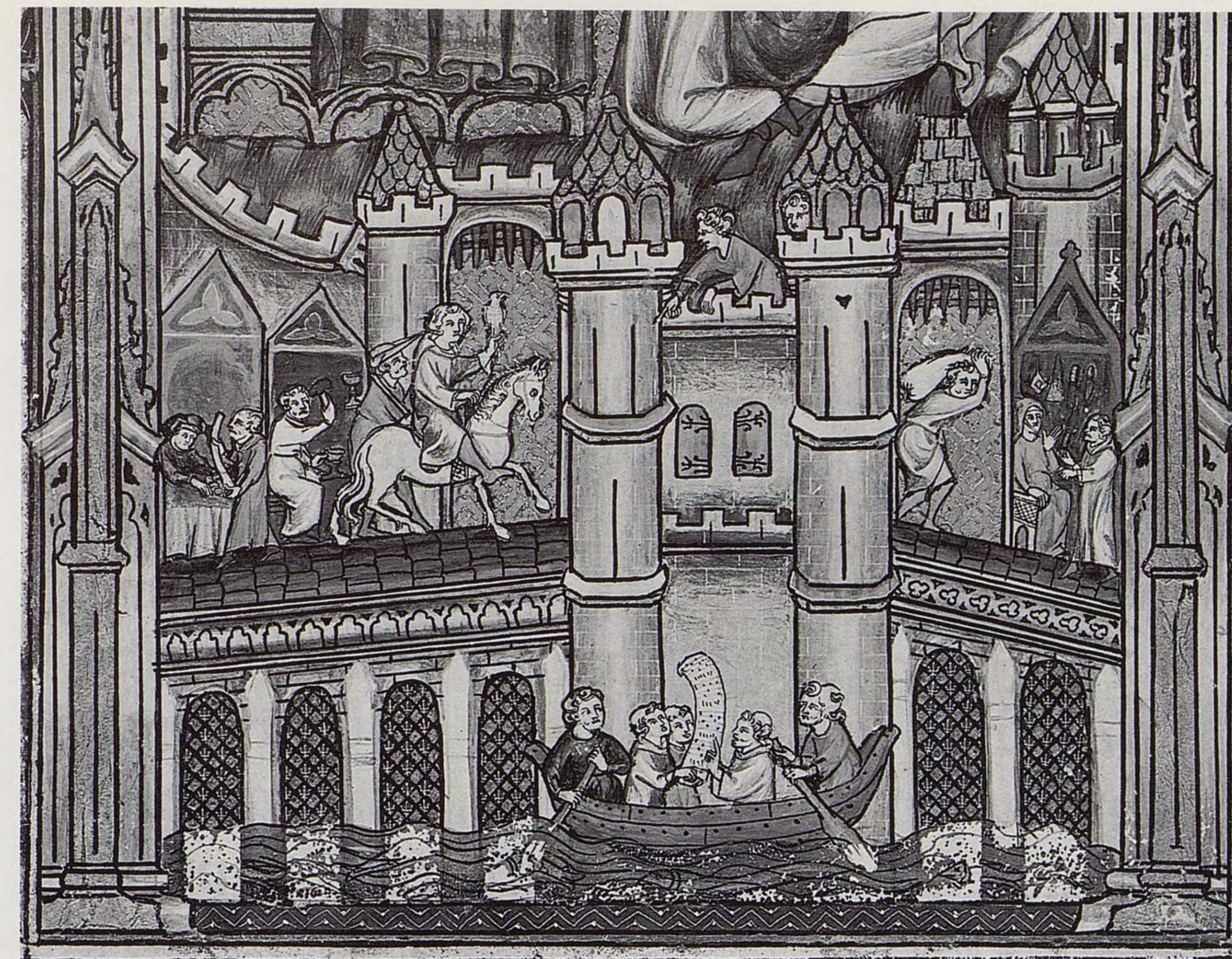


Fig. 22 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Boutiques et cavalier un faucon au poing (sur le pont); clercs ou étudiants chantant en barque sur la Seine. La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2091, détail du fol. 99.

Aussi, l'idée de Ch. Lacaze (1979) que les scènes de la vie parisienne qui insistent sur l'activité intense et la prospérité de la population font allusion au «bon gouvernement» est-elle des plus vraisemblables. On n'a qu'à relire Jean de Jandun: les maîtres de requêtes et les notaires du roi, «obéissant aux ordres de la royauté, travaillent à faire prospérer la chose publique. Le gouvernement de tout l'univers appartient aux très-illustres et souverains rois de France». C'est ainsi que la modeste frise que composent les scènes urbaines, jumelles sérieuses des «drôleries», annonce les superbes vues de Sienne et de sa campagne qu'une vingtaine d'années plus tard peindra sur les murs du Palazzo Pubblico le grand Ambrogio Lorenzetti. Quant à l'enluminure italienne, des sujets populaires apparaîtront un peu plus tard, à Florence dans le remarquable *Biadaiolo,* commandé, vers 1340, par le riche marchand Domenico Lenzi, à Bologne, sous le pinceau virulent de l'anonyme appelé par Longhi Illustratore. Mais ces peintures seront d'une tout autre puissance que les images linéaires parisiennes, car elles bénéficieront de ressources illusionnistes introduites par Giotto et Duccio.

Il n'est pas sans intérêt d'observer que ces œuvres italiennes seront patronnées par la bourgeoisie des grandes communes citadines, ce qui a permis aux historiens d'obédience plus ou moins marxiste (tel Antal) de les interpréter en fonction de la lutte des classes. Alors que les enluminures et les descriptions de Paris furent inspirées par l'intérêt monarchique.



Fig. 23 Maître du Roman de Fauvel. *Un charivari. Le Roman de Fauvel.* Vers 1320. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 146, fol. 34.

Le Maître du Roman de Fauvel (Geoffroy de Saint-Léger?)

Actif à Paris vers 1315 – 1337 environ

N° 7

Le Roman de Fauvel

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 146

Parchemin

460 x 330 mm

98 folios (3 fol. blancs non chiffrés + 2 fol. chiffrés A et B + 88 fol. + 5 fol. blancs non chiffrés).

Un charivari, fol. 34, **Fig. 23**

La Fontaine de Jouvence, fol. 142, **Fig. 24**

Une joute, fol. 40 v., **Fig. 25**

HISTORIQUE

Apparaît pour la première fois dans l'inventaire de la bibliothèque du roi à la fin du XVI[e] siècle.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 46, pl. VIII; Paris, *Fastes,* 1981, n° 231.

BIBLIOGRAPHIE

G. Paris, XXXII, pp. 109 – 153; Ch.-V. Langlois, 1908, pp. 280 – 290; H. Omont, 1908, I, p. 355, n° 1914 ou 1926; A. Langfors, 1914 – 1919, pp. 135 – 145; A. Diverrès, 1956; F. Avril, 1978, p. 11, Fig. 1; 1981, n° 231.

COMMENTAIRE

Le manuscrit qui fait l'objet de cette notice est un recueil de plusieurs textes composés très probablement sous le règne de Philippe le Long (1316 – 1322). Ils ont pour auteurs des clercs du milieu du Parlement et de la Chancellerie royale, témoins critiques de la fin du règne de Philippe le Bel, cette «dévastation du Jardin de Douce France»: Gervais du Bus, l'auteur du *Roman de Fauvel*, chapelain d'Enguerrand de Marigny avant d'être notaire royal, en vie encore en 1337, et Geoffroi de Paris, auteur de la *Chronique Métrique*. Ils partagent une virulente animosité envers Marigny, le conseiller omnipotent du roi, «sire du roi Philippe», roux de poil (J. Favier, 1978, pp. 45 et 133). Tel est aussi Fauvel, un cheval bai, tel le contemporain *Renart le Contrefait* (1319 – avant 1328), personnifications de tous les vices. Fauvel gouverne pourtant un monde déréglé, obéi et adulé de tous. Tous les états sont fustigés, depuis le pape et le roi, depuis les prélats jusqu'aux ordres mendiants, jusqu'aux chevaliers, bourgeois et vilains. La nostalgie du gouvernement de saint Louis se sent chez ces adversaires indignés par les fortunes et le cynisme des «mauvais conseillers du roi».

Le *Roman de Fauvel* que nous étudions est le seul texte du manuscrit qui comporte des illustrations. Les plus remarquables correspondent à l'interpolation introduite dans la deuxième partie du livre par «messire Chaillou de Pestain» identifié par Ch.-V. Langlois, 1908, pp. 280 – 290) avec Raoul de Chaillou, un haut fonctionnaire royal, successivement bailli d'Auvergne, de Caux et de Touraine (1312 – 1322), mort en 1337. Cette partie ajoutée n'est pas une satire pessimiste. Elle puise dans la verve des coutumes populaires (le *charivari* qui trouble les noces de Fauvel avec dame Vaine Gloire, **Fig. 23**), dans la tradition des romans fabuleux (la *Fontaine de Jouvence,* **Fig. 24**) et elle se lance dans une louange exaltée de la ville de Paris en quoi elle n'est pas isolée dans le premier quart du siècle (voir la notice 6).

L'auteur de ces images est un peintre fort personnel. Il devait affronter des sujets inhabituels. Sa faculté d'imagination et ses ressources stylistiques se révélèrent remarquables. Son œuvre reconstituée par F. Avril (Cat. Exp. *Fastes,* 1981, n[os] 230, 231 et 244) se laisse suivre de 1315 à 1337 environ. Il est fort vraisemblable qu'il s'agit de Geoffroi de Saint-Léger dont le nom complet et l'initiale G répétée apparaissent dans la *Bible Historiale* de Guyot de Moulins (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 22). Libraire juré de l'Université de Paris en 1316, il pouvait fort bien, selon l'usage du temps, pratiquer l'enluminure. Son activité d'éditeur, de producteur de manuscrits commerciaux s'accorderait parfaitement avec l'exécution souvent négligée, rapide, des enluminures qui portent l'empreinte de sa manière sinon toujours celle de son exécution personnelle.

Des écarts stylistiques apparaissent déjà au début de sa carrière connue, lorsqu'il enlumine, vers 1315 – 1320, un



Fig. 24 Maître du Roman de Fauvel. *La Fontaine de Jouvence. Le Roman de Fauvel.* Vers 1320.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 146, fol. 42.

important *Ovide moralisé.* Si les miniatures de l'exemplaire de Rouen (Bibl. municipale, ms. 04) sont certainement ses œuvres autographes, celles de l'exemplaire un peu plus tardif (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5069) apparaissent grossières par comparaison. Mais elles comportent des variantes très originales dans l'interprétation des thèmes antiques et dans les compositions, enrichissement qu'il convient d'imputer au présumé Geoffroi de Saint-Léger qui a pu fournir des dessins à un intime collaborateur (pour une utile confrontation des deux manuscrits voir l'importante étude de C. Lord, A. Bull., juin 1975, pp. 161 – 175, Fig. 1 – 22).

La liberté de l'artiste éclata dans les illustrations du texte que Chaillou de Pestain ajouta au manuscrit du *Roman de Fauvel* qui nous occupe (**Fig. 23, 24, 25**). Bien qu'il connaisse la belle structure linéaire du drapé créée par Maître Honoré, ses personnages et ses gestes ont rarement dans *l'Ovide moralisé* (de peu antérieur au *Roman de Fauvel*) un authentique accent courtois. On sent chez ce

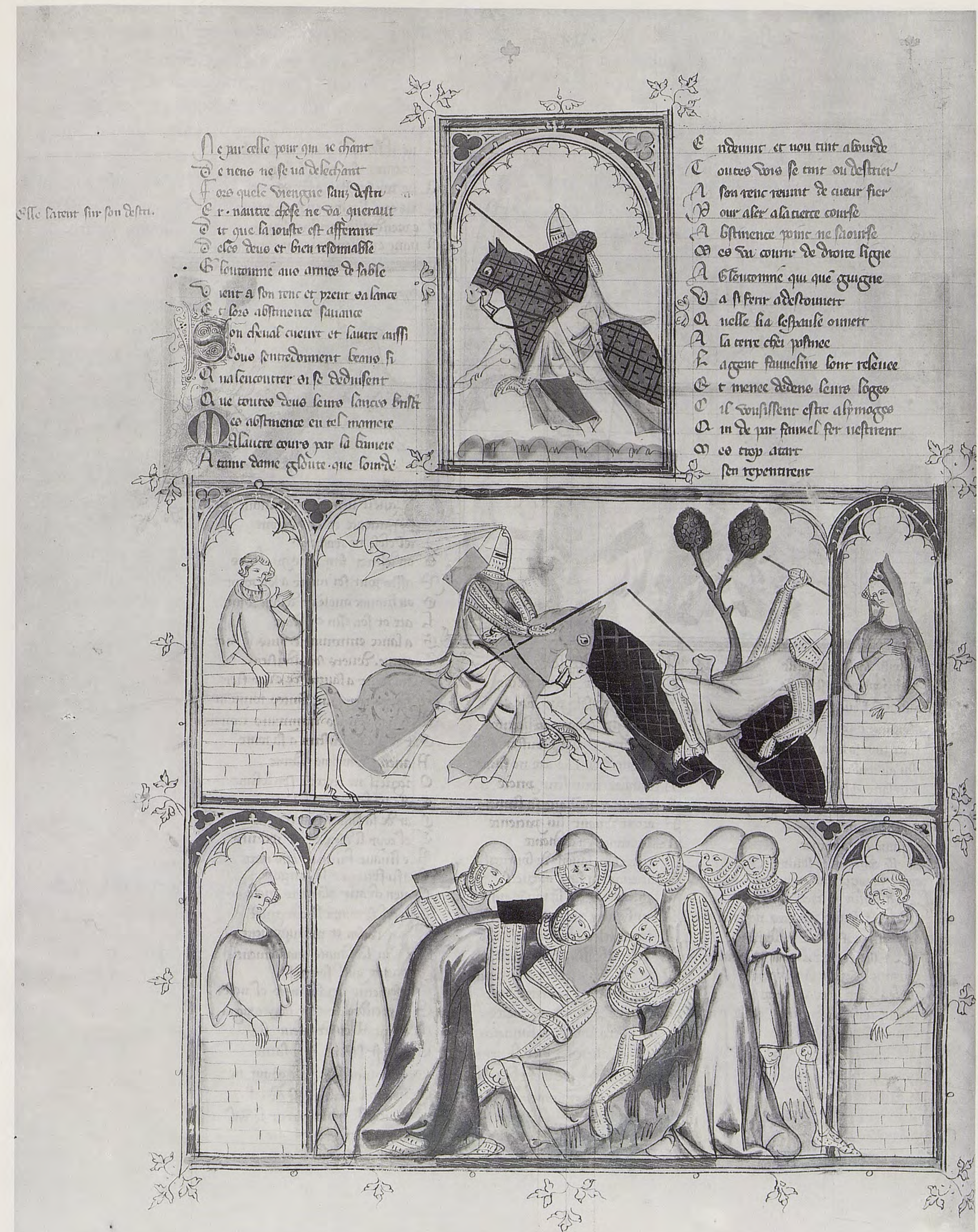


Fig. 25 Maître du Roman de Fauvel. *Une joute. Le Roman de Fauvel.* Vers 1320. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 146, fol. 40 v.

libraire un tempérament bourgeois et il est manifeste dans les sujets traités par Chaillou de Pestain. C'est à la technique du «portrait d'encre» – du dessin légèrement teinté de couleurs – qu'il s'adresse. Technique de très ancienne tradition mais rare alors à Paris, que le peintre a peut-être apportée du nord de la France. Ainsi, l'étourdissant tintamarre d'instruments vrais ou improvisés, les masques aux yeux ronds, les déguisements carnavalesques du Charivari sont-ils rendus par un trait appuyé mais souple et dynamique et par des taches colorées qui n'obéissent pas à une harmonie. On y soupçonne un abandon délibéré des conventions courantes du dessin élégant qui n'est plus réservé qu'aux personnages latéraux, bourgeoises et bourgeois, séparés de la presse plébéienne par des balcons de brique, témoins réprobateurs de ces vulgaires débordements (**Fig. 23**). De même, dans la *Fontaine de Jouvence* (**Fig. 24**), le nu ne se ressent pas de l'exercice sportif de la chevalerie; il est mou, grassouillet, c'est celui qu'on pouvait observer dans les étuves citadines. Et son contour chemine, presque incertain, comme à la recherche des boursouflures de la chair. Remarquons en passant que cette enluminure reste toujours, si je ne me trompe, la plus ancienne représentation en peinture de la *Fontaine de Jouvence* qui, dans les ivoires du XIVe siècle, revêt presque toujours une allure courtoise.

Que l'artiste pratique le parti pris du langage graphique adapté aux diverses couches sociales, on en a la nette indication dans la page de la *Joute* (**Fig. 25**). Ici, malgré l'intention satirique ou plutôt, précisément, pour la rendre plus mordante, ce sujet chevaleresque par excellence est traité non sans égards stylistiques. Les allusions à l'imagerie féodale établie – aux figures caracolantes d'armoriaux ou de sceaux – sont évidentes. Dans la scène du choc des cavaliers, regardons l'envol du lambrequin, sa rigide tension qu'un trait rectiligne maintient parallèle au cadre de la miniature: c'est là un grand raffinement de stylisation concertée. La suprême lancée d'une joute s'y résume.

C'est un style qui ne doit rien à Honoré. Sa liberté picturale, qui n'exclut pas une haute culture graphique, s'oppose à la *Vie de Saint Denis* où de grands personnages verticaux et fermes dominent un monde lilliputien sur les ponts de Paris (notice 6). Dans la même période (1314), le peintre du *Décret de Gratien* (Paris, B. N., ms. lat. 3893) et d'autres anonymes aménagent le passage entre la tradition fondée par Maître Honoré et le départ, glorieux, d'un courant majeur issu de l'art de Pucelle. Ce sont les années 1310 – 1320 environ. La vitalité diversifiée de l'enluminure parisienne atteint alors l'un de ses temps les plus forts au XIVe siècle. Et les images du *Roman de Fauvel* en sont peut-être le témoignage le plus éloquent.

Jean Pucelle

et son atelier

Enlumineur

Activité connue des alentours de 1320 à 1334, date de sa mort

N° 8

Bible de Robert de Billyng

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 11935

Parchemin

293 × 190 mm

705 fol.

La chute d'Ochozias, fol. 174, **Fig. 26**

HISTORIQUE

Donné en 1472 par Louis XI à son confesseur Jean Boucart, évêque d'Avranches; Jacques de Matignon, Baron de Torigny; Jacques de Silly, évêque de Séez (1511 – 1539); Pierre de Silly, abbé de Saint-André en Gouffern (1550); Pierre Séguier, chancelier de France; léguée en 1731 à Saint-Germain-des-Prés par Charles de Cambout de Coislin, évêque de Metz avec l'ensemble des manuscrits de Séguier; entré à la Bibliothèque Nationale en 1795 – 1796 avec les manuscrits de Saint-Germain-des-Prés.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 107; Paris, 1968, n° 251; Paris, *Fastes,* 1981, n° 238.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1910, pp. 297 – 308; K. Morand, 1962, pp. 45 – 47; F. Avril, 1971, pp. 256 – 259.

COMMENTAIRE

Trois manuscrits dont l'illustration est documentée comme étant due à Jean Pucelle et à ses collaborateurs se situent dans la brève période des cinq années 1323 – 1328. Si nous les rangeons ici en commençant par *la Bible de Robert de Billyng* que ce scribe anglais acheva à Paris vers la fin de ce laps de temps, en 1327, c'est que l'illustration ce manuscrit est pratiquement signée et constitue ainsi le fondement de l'identification d'un groupe d'œuvres de l'artiste. En 1910, L. Delisle a su découvrir et lire, entre deux lignes du texte du folio 642 de cette *Bible,* une inscription microscopique tracée à l'encre rouge:
« Jehan Pucelle, Anciau de Cens, Jaquet Maci, il hont enluminé ce livre-ci. Ceste lingne de vermeillon que vous vées fu escrite en l'an de grace MCCC et XXVII, en un jeudi darrenier jour d'avril, veille de mai, V° die». Dès lors fut ressuscité l'un des plus grands peintres médiévaux français.

L'association des trois noms a posé aussitôt à la critique le problème des trois mains et de leur distinction. On admet aujourd'hui, à la suite de minutieuses comparaisons avec les deux autres manuscrits documentés, les *Heures de Jeanne d'Evreux* (notice 10) et le *Bréviaire de Belleville* (notice 9) que Pucelle, le chef d'atelier, était l'auteur des scènes historiées, Anciau de Cens (nommé Ancelet dans le *Bréviaire*) l'auteur de belles initiales à ornements et des bordures à feuillages qui se rattachent à ces initiales, tandis que Jaquet Maci était spécialiste de la décoration filiforme, reconnaissable par son exécution et sa fantaisie magistrales dans ces manuscrits et dans d'autres jusqu'à 1345 (F. Avril, Cat. Exp. *Fastes,* 1981, notice 238; notre notice 17).

Par un paradoxe qui n'est pas rare dans les recherches médiévales, l'œuvre la première identifiée d'un artiste n'est pas parmi ses créations importantes. Les initiales historiées sont cependant marquées par les nouveautés introduites quelques années plus tôt dans les autres illustrations pucelliennes. Elles se distinguent des images de Maître Honoré, dans la *Somme le Roy* (**Fig. 13** et **14**) et de celles de la *Vie de Saint Denis* (**Fig. 17** à **22**) par la solidité tridimensionnelle des architectures et par les audacieux raccourcis de figures mouvementées (**Fig. 26**).

Ces nouveautés, inconnues dans l'enluminure parisienne, Pucelle les doit au contact avec l'art contemporain de l'Italie qui révolutionnera la peinture de l'Occident. Problème qui sera plus commodément analysé dans les notices qui suivent.



Fig. 26 Jean Pucelle. *La chute d'Ochozias.*
Bible de Robert de Billyng. 1327.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 11935, fol. 174.

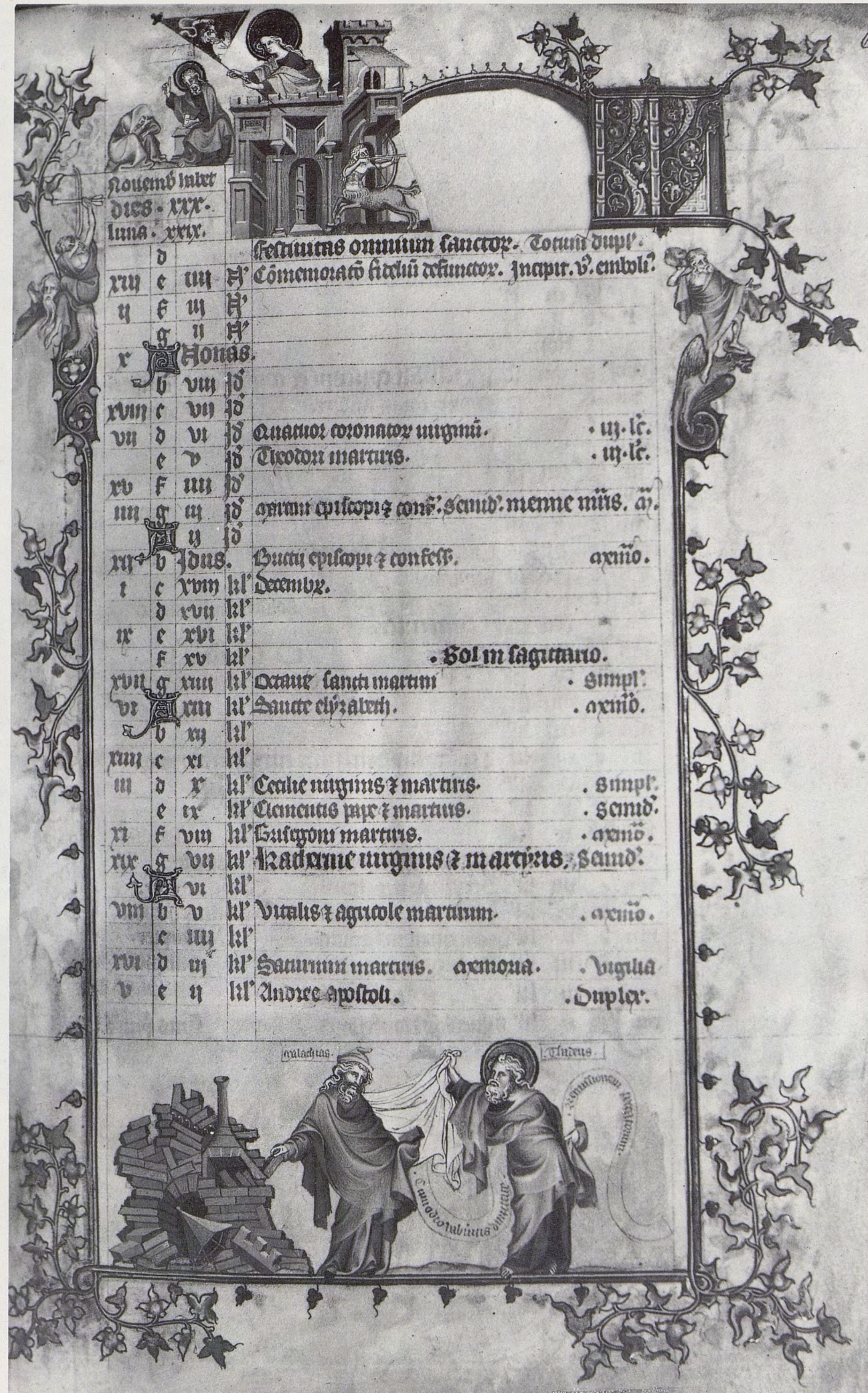


Fig. 27 Jean Pucelle. *Le mois de Novembre. Bréviaire de Belleville.* Vers 1323 – 1326. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10483, fol. 6.

Jean Pucelle
et son atelier

Enlumineur.
Activité connue à Paris des alentours de 1320 à 1334, date de sa mort

N° 9

Bréviaire de Belleville

Paris, Bibliothèque Nationale,
ms. lat. 10483-10484

Parchemin
240 × 170 mm
2 vol. de 446 et 430 fol.

Le mois de Novembre,
lat. 10483, fol. 6, **Fig. 27**

Le mois de Décembre,
lat. 10483, fol. 6 v., **Fig. 28**

Absalon suspendu par les cheveux à un arbre,
lat. 10483, fol. 31, **Fig. 29**

L'Annonciation,
lat. 10483, fol. 163 v., **Fig. 39**

HISTORIQUE

Destiné à un couvent dominicain d'hommes ; Jeanne de Belleville (femme d'Olivier de Clisson); Charles V; offert par Charles VI à Richard II d'Angleterre; offert par Henry IV d'Angleterre à Jean duc de Berry; donné par lui à sa nièce Marie de France, religieuse à Poissy; acquis en 1454 par Marie Jouvenel des Ursins, religieuse à Poissy; puis passé à ses nièces jusqu'en 1559.

EXPOSITIONS

Londres, 1932, n° 40 b; Paris, 1955, n° 106; Paris, 1968, n° 132 et pl. 14; Paris, *Fastes,* 1981, n° 240.

BIBLIOGRAPHIE

M. de Fréville, 1874-1875, pp. 145 – 155; L. Delisle, 1884, pp. 282 – 285; 1902, pp. 81 – 88, 122, pl. XV – XVII; S. C. Cockerell, 1905, pp. 9-10, 18-19; L. Delisle, 1907, I, pp. 182 – 185; G. Vitzthum, 1907, pp. 183 – 195 et pl. XXXVIII; A. de Laborde, 1909, pp. 207-208; H. Martin, 1909, pp. 35 – 61; L. Delisle, 1910, pp. 29 – 31; H. Martin, 1923, pp. 27-28, 33, 92, pl. XLVI – XLVIII; C. Couderc, 1927, pp. 69-70, pl. XXXIX; H. Martin, 1928, pp. 44-45, 103-104, Fig. LI – LIV; B. Martens, 1929, p. 235 n. 182; P.-A. Lemoisne, 1931, p. 18; V. Leroquais, 1934, III, pp. 198 – 210; R. Blum, 1949, p. 211; F. G. Godwin, 1951, pp. 609 – 614; E. Panofsky, 1953, I, pp. 32 – 35, Fig. 10 – 12; K. Morand, 1961, pp. 206 – 209; 1962, pp. 9 – 12, 34 – 36, 43 – 45, pl. IV a et b, V – VII, XXIIb, XXIIId, XXVIIb, XXVIIId, XXXIIa; C. Nordenfalk, 1964, p. 361, Fig. 2, 4, 7, 8; D. C. Calzolai, 1964; G. Valdarni, 1964; M. Meiss, 1967, I, p. 20 sq., Fig. 260, 344, 374; B. Degenhart et A. Schmitt, 1968, n° 13, pp. 31 – 38, pl. 29 – 33; F. Avril, 1970, pp. 45 – 75; 1978, pp. 17-18, 34-35, pl. 11, 12; J. Hamburger, 1981, pp. 243 – 257.

COMMENTAIRE

Le luxueux *Bréviaire de Belleville,* en deux volumes, est l'œuvre la plus importante sortie de l'atelier de Jean Pucelle et qui pose le plus de problèmes. C'est, à vrai dire, le cas fréquent des œuvres sur lesquelles nous avons beaucoup de renseignements mais non tous les renseignements voulus. Ainsi, les questions ne cessent de surgir. Nous savons à qui ce manuscrit appartenait une quinzaine d'années après son exécution mais nous ignorons pour qui il a été fait. Nous trouvons au début du texte une minutieuse explication du programme iconographique des illustrations qui suivent mais l'auteur de cette instruction sans exemple dans les manuscrits médiévaux religieux reste anonyme et son identité prête à discussion. Les notes dans certaines pages du texte nous donnent les noms des trois collaborateurs payés par Pucelle – Mahiet, Ancelot et J. Chevrier – mais la part de travail qui revient à chacun d'eux et au maître lui-même reste à déterminer par notre analyse stylistique, démarche d'où une certaine subjectivité ne saurait être éliminée.

L. Delisle (1907, I, pp. 182 – 185) et l'abbé V. Leroquais (1934, *Bréviaires,* III, pp. 198 – 210) ont établi les faits fondamentaux, F. Avril (1978 et 1981, n° 240) poussa l'étude de la collaboration aussi loin qu'il est actuellement possible de le faire sans arbitraire.

Le *Bréviaire* est à l'usage dominicain et il a été destiné à un couvent d'hommes (V. Leroquais, *op. cit.* p. 203). Sa date d'exécution se situe entre 1323 et 1326. Il a appartenu ensuite à un membre de la famille de Belleville, très probablement à Jeanne de Belleville, la femme d'Olivier de Clisson, dont les biens ont été confisqués par le roi Philippe VI peu après 1343. Ainsi s'explique le présence du manuscrit parmi les livres de Charles V inventoriés en 1380.

Au début du premier volume un commentaire qui précède les illustrations est intitulé «Lexposition des ymages des figures qui sunt ou kalendrier et ou sautier et est proprement lacordance du veil testament et du nouvel» (la plus récente transcription du texte intégral est donnée par L. Freeman Sandler, A. Bull., mars 1984, pp. 94-95). Il est célèbre à juste titre: ses ramifications de la typologie sont très originales et ses précisions nous guident à travers le labyrinthe de la pensée symbolique médiévale. Il s'agit de l'illustration du calendrier et des sept premières divisions du psautier. Les deux volumes correspondent à la partie d'hiver et à la partie d'été de l'office. Ils ont subi des pertes et des mutilations barbares. Pour ne parler que des plus importantes, du calendrier du premier volume ont disparu tous les mois à l'exception des deux derniers, du calendrier du second volume, tous les mois sauf les deux premiers. Dans la page de novembre qui subsiste on a soigneusement découpé le paysage automnal (**Fig. 27**); dans celle de décembre, le bas des architectures (**Fig. 28**). Mais l'illustration du calendrier et du psautier du premier volume était frappante par l'originalité de son programme et de sa mise en page. Elle a été très souvent imitée jusqu'au début du XV[e] siècle. Nous pouvons reconstituer le calendrier grâce à celui des *Heures de Jeanne de Navarre,* manuscrit le plus proche par sa date et la copie la plus fidèle (**Fig. 38**; voir la notice 12). Quant aux illustrations du psautier, elles ont été répétées dans le *Bréviaire de Charles V* (Paris, B. N. lat. 1052). Le premier volume comportait – nous le savons par «Lexposition» – une allégorie de l'Eglise et une allégorie de la Croix qui figuraient entre le calendrier et le psautier. Elles ont disparu. Leur longue description intrigue et, tout récemment, on en tenta une reconstruction spéculative (L. Freeman Sandler, *op. cit.*).

Le programme de l'illustration tant du calendrier que du psautier est régi par des correspondances numériques, la principale «méthode» de l'interprétation du symbolisme religieux en vigueur depuis deux siècles. Aux douze mois de l'année correspondent les douze grands prophètes, les douze apôtres, les douze articles du Credo, les douze portes de la Jérusalem Céleste. Et comme il n'existe que onze épîtres de saint Paul, on y ajouta sa conversion (ravissement) qui fit de lui un apôtre. Aux sept premières divisions du psautier correspondent les sept sacrements mis en parallèle avec des exemples des Péchés de l'Ancien Testament opposés aux Vertus chrétiennes; idée empruntée à saint Thomas d'Aquin, mais ici tout à fait inédite car, traditionnellement, les psaumes étaient illustrés par des scènes narratives dépourvues d'allusions symboliques.

On ne saurait mieux préciser ces associations intellectuelles qu'en décrivant quelques pages du calendrier et du psautier.

Nous reproduisons les deux pages conservées du calendrier du premier volume parce qu'elles se complètent. Compte tenu des copies, elles nous permettent de restituer en pensée le paysage de novembre (**Fig. 27**) et l'architecture de la porte de Jérusalem de décembre (**Fig. 28**) qui ont été découpés. Elles permettent en même temps de constater combien l'invention de Pucelle est intarissable en variantes. Ces deux derniers mois de l'année montrent dans la marge inférieure de la page la Synagogue matérialisée par un bâtiment sur le point de devenir un monceau de ruines. En novembre, on y distinguait encore une haute cheminée et un toit conique abattu; en décembre ce n'est plus qu'un entassement de pierres de taille. Au début de l'année, en janvier, c'était une structure à peine entamée par l'absence d'un moellon. C'est qu'un prophète, un autre sur chaque page, en soustrait une pierre – sa phrase annonciatrice d'une vérité chrétienne. Auprès de lui un apôtre soulève le voile de la banderole qui porte cette phrase, il en «découvre» littéralement la signification pour la transformer en un article du Credo. Sur la page de novembre (**Fig. 27**) le prophète est Malachie, l'apôtre est Thaddée; sur celle de décembre, ce sont Zacharie et Mathieu (**Fig. 28**).

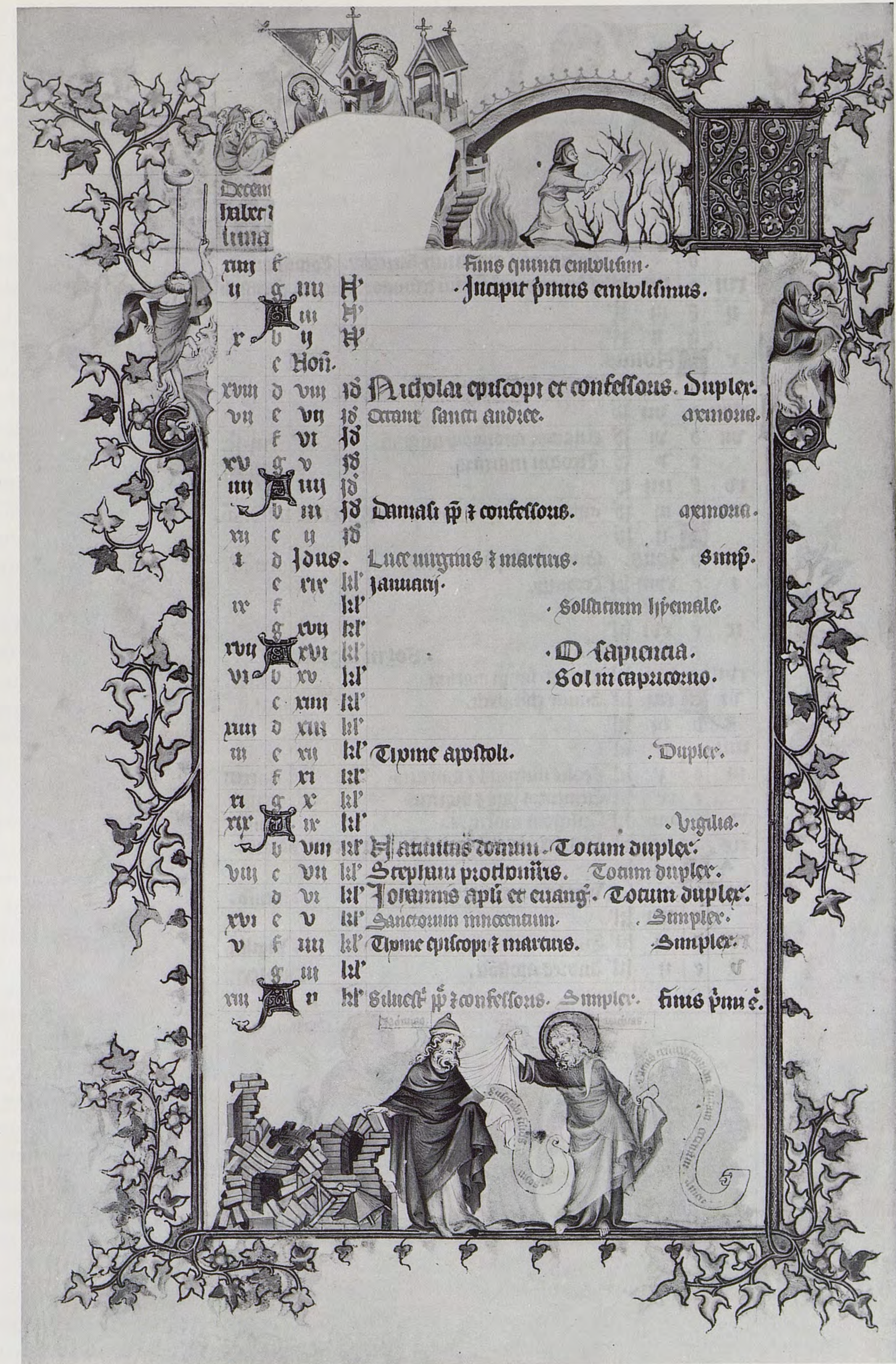


Fig. 28 Jean Pucelle. *Le mois de Décembre. Bréviaire de Belleville.* Vers 1323 – 1326. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10483, fol. 6 v.

En haut de chaque page, à côté du signe du Zodiaque et du paysage propres au mois, s'élève une des douze portes de la Jérusalem Céleste, d'une architecture plus ou moins complexe. Elle sert de socle à la Vierge «par qui la porte nous fut ouverte» et qui symbolise l'Eglise. La Vierge brandit un pennon où figure une image évoquant l'article de foi proclamé dans le bas-de-page. Devant la porte, saint Paul, l'épître à la main, instruit la nation à laquelle il a écrit. Tout cela est spécifié dans «Lexposition». Mais une innovation frappante, soulignée par Panofsky, apparaît dans le répertoire traditionnel du calendrier. Depuis des siècles celui-ci représentait, à côté des signes du Zodiaque, les travaux des mois. Dans le *Bréviaire de Belleville* – nous le savons par les copies – c'étaient, du moins dans plusieurs mois, des paysages d'où l'homme était absent, des paysages qui ne montraient que les aspects changeants de la nature: sur un bout de terrain, arbres nus en janvier, averse en février, arbres aux branches bourgeonnantes en mars, etc. Si le mois de décembre montre, dans le *Bréviaire de Belleville*, un paysan en train de tailler des arbres, ce serait, selon Panofsky, pour distinguer ce paysage de celui de novembre qui, lui aussi, ne pouvait offrir que des arbres dénudés. Pucelle aurait ainsi créé de vénérables incunables de la peinture de paysage dictée par la nature. En attendant ses copistes pour le rendre réaliste, ce paysage du *Bréviaire de Belleville* n'est qu'un idéogramme, un croquis à peine modelé par la couleur.

L'illustration du Psautier, elle aussi, nous l'avons dit, n'est pas traditionnelle. Regardons la page du psaume 13 qui débute par la phrase: «Dixit insipiens in corde suo: non est Deus!...» (L'insensé a dit en son cœur: il n'y a point de Dieu!). Au lieu de l'habituelle image d'un fou (qui peut également illustrer le psaume 52 identique au psaume 13) on trouve ici Absalon suspendu par les cheveux à un arbre (**Fig. 29**). Ce choix est motivé par celui de la représentation, au bas de la page, de la Déraison (Stultitia) sous la figure d'un roi qui perd sa couronne. Comme les deux personnages debout auprès du roi sont coiffés à l'orientale, il semble bien qu'il s'agisse d'Absalon à qui la couronne échappa parce qu'il n'a pas suivi les conseils prudents d'Architopel et se laissa tromper par ceux de Husaï. Ce qui autorise cette interprétation, c'est l'illustration dans le *Bréviaire de Belleville* du psaume 69 où la faiblesse et la lâcheté sont exemplifiées par l'image puisée dans la Bible de Samson et de Dalila (pl. coul. 12, *in* F. Avril, 1978). A l'opposé de la Déraison se trouve la personnification de la Prudence, rendue comme la décrit, à un détail près, le *Miroir du monde,* daté de 1373 et décoré par un modeste enlumineur de l'école de Pucelle: «Prudence doit estre une dame qui siet en une chaiere et tient un livre ouvert et lit à ses disciples qui tient à ses pieds» (cité par E. Mâle, éd. 1931, II, p. 310). Cette Vertu cardinale et son antithèse flanquent le sacrement de l'Ordre qui implique chez le prêtre investi par l'évêque un profond discernement dans l'exercice de son sacerdoce.

Le texte de «Lexposition» est rédigé à la première personne: «je mets les XII portes de Jerusalem», «je mets le ravissement de saint Paul», etc. E. Panofsky suivi par F. Avril pense qu'il émane d'un théologien dominicain. K. Morand et L. Freeman Sandler l'attribuent à Pucelle lui-même. Le second de ces auteurs en voit une preuve dans l'expression «selonc les clercs» qui trahirait un laïque. C'est oublier que l'autorité des clercs était constamment invoquée par les théologiens. Une autre preuve serait le ton didactique comparable à celui de la *Somme le Roy*. Le rapprochement est juste mais ce traité a été rédigé (en 1279) par un dominicain, le frère Laurent (ou Lorens), prieur entre 1268 et 1270 du couvent de Saint-Jacques à Paris. La seule illustration de Pucelle datable vers 1315 – 1320, le *Bréviaire de Blanche de France* est à l'usage franciscain (Rome, Bibl. Vaticane, ms. Urb. lat. 103). Son iconographie est traditionnelle. Mais, chose frappante, dans les œuvres postérieures, les insignes singularités iconographiques de Pucelle sont toujours comme liées à l'ordre de saint Dominique: c'est à l'usage dominicain que sont les *Heures de Jeanne d'Evreux,* c'est à un couvent dominicain d'hommes qu'était destiné le *Bréviaire de Belleville.*

Un auteur laïque (Pucelle) n'aurait pas souligné à propos d'une inscription «que je ai mise en françois». C'est une concession didactique du clerc s'adressant aux laïques, comme l'est d'ailleurs «Lexposition» tout entière. La tournure: «Et pour que le scripture peut ettre expose en plusieures manières je expose le crucefis autrement» est caractéristique d'un clerc rompu à la dialectique de l'exégèse.

Je suis donc de ceux qui pensent que «Lexposition» est due à un théologien dominicain. Cela étant dit, je pense aussi que Pucelle y avait une part. Il trouvait des images qui épousaient parfaitement les idées complexes du théologien, il les comprenait à fond et sa vive imagination d'artiste affrontait volontiers ce défi.

Nous possédons peu de textes médiévaux aussi explicites. L'un d'eux est le contrat passé, à Avignon, en 1453, entre le chanoine Jean de Montagnac et le peintre Enguerrand Quarton (souvent d'ailleurs publié dans les recueils de sources où l'on trouve «Lexposition»). Il prouve que l'artiste prenait part à la rédaction du texte; surtout, peut-être lorsque le programme était complexe et singulier (voir en dernier lieu Ch. Sterling, 1983). C'est d'un commun accord que Pucelle et son conseiller dominicain devaient écrire des phrases comme «Je mets ici» ou «et est tout peint ce que je di ici».

Les moines dominicains à qui le *Bréviaire de Belleville* était destiné n'étaient pas des laïques. Avaient-ils besoin d'un tel commentaire? Cela n'est pas exclu étant donné la particularité de l'iconographie.

Le contact avec l'art italien, évident dans le *Bréviaire de Belleville* comme dans les *Heures de Jeanne d'Evreux* (notice 10), n'a pu être fertile qu'à deux conditions. Pucelle



Fig. 29 Jean Pucelle. *Absalon suspendu à un arbre. Bréviaire de Belleville.* Vers 1323 – 1326. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10483, fol. 31.

n'aurait pas compris les nouveautés italiennes s'il n'avait pas été sensibilisé par tout un mouvement réaliste dont la vague montait au nord de l'Europe de l'Angleterre à la Rhénanie depuis le milieu du XIIe siècle et se manifesta dans l'enluminure parisienne chez le Maître Honoré (notices 2 et 3) et dans la *Vie de Saint Denis* (notice 6). D'autre part, il n'aurait sans doute pas franchi les Alpes si le mécénat de Philippe le Bel n'avait pas créé des liens artistiques directs entre la France et l'Italie. Ici il ne sied pas d'oublier que le premier recueil de faits documentés, toujours le plus complet et à peine vieilli, est dû à Paul Durrieu. Son chapitre de l'*Histoire de l'Art* dirigée par A. Michel (T. III, 1re partie, pp. 104-105) fut imprimé en 1907. On y trouve groupés les événements artistiques frappants: la visite de l'atelier florentin de Cimabue par Charles d'Anjou, l'envoi à Rome, en 1298, par Philippe le Bel de son peintre «maître Etienne d'Auxerre» (déjà qualifié de maître en 1296, nous l'apprend Fr. Baron, B. Arch., 1969, p. 51, n° 15); la venue en France, en 1304, à l'appel du roi, des peintres (et mosaïstes) Filippo Rusuti, son fils Giovanni et Nicola dei Marzi (dit en France Demars). En 1308, ils travaillèrent dans la grande salle du palais royal de Poitiers (pour la préparer à l'entrevue de Philippe le Bel avec Clément V?). Ils portent le titre de «peintres du roi» dans les comptes de 1304 jusqu'à 1322, l'année où Giovanni est toujours en France (A. Venturi, *Storia,* 1901 et suiv., V, p. 168). En 1316, au château de Gentilly, près Paris, le comte Amédée V de Savoie emploie deux peintres italiens.

On sait la perte totale de ces ouvrages italiens, aucune copie n'en garde le souvenir. Il existe cependant des enluminures italiennes parfaitement attestées comme ayant été exécutées en Provence entre 1309 et 1313 et que leur auteur a certainement fait connaître à Paris lorsqu'il y séjourna vers 1311-1312 à la cour de Philippe le Bel et à celle de Louis le Hutin alors roi de Navarre. Ce sont des œuvres modestes, de la main d'un dilettante. Mais il dispose de la récente culture picturale; il connaît l'art de Cimabue et admire celui de Giotto dont il parle à deux reprises. Ses dessins à la plume légèrement teintés d'aquarelle sont déjà marqués de ces nouveautés capitales – structure du volume et suggestion de la lumière – que Jean Pucelle cherchera à s'approprier (**Fig. 30** et **31**).

Il s'agit de Francesco da Barberino (1264 – 1348), juriste de son métier mais poète par vocation et érudit de l'entourage de Dante. Il est maintenant bien connu, un livre et une exposition lui ont été consacrés en 1964 (voir la Bibliographie). Les plus importantes parmi ses œuvres sont les *Documenti d'Amore* et le *Reggimento et costumi di donna,* traités allégoriques et didactiques. Averti depuis longtemps du grand intérêt iconologique du premier par E. Panofsky, (1939, *Studies in Iconology,* p. 116 sq.) et du voyage français de Barberino par F. Antal, (1958, pp. 212-213, notes 367 et 368, Fig. 98 a et 98 b), j'ai été amené à me renseigner de plus près sur l'homme et sur son œuvre. Récemment, M. G. Ciardi Dupré dal Pogetto (1981) suivit elle aussi Barberino à travers les Alpes. Elle s'arrêta en Provence et constata des rapports iconographiques certains entre les idées et les illustrations de l'auteur italien et les célèbres fresques de la Garde-Robe du Palais des Papes. Mais aucun chercheur ne paraît s'être avisé que Barberino a lui-même témoigné de ses divers déplacements à travers la France et de ses rapports étroits avec la cour royale. C'est qu'on s'est contenté d'utiliser les travaux fondamentaux de F. Egidi (ses deux articles de L'*Arte,* 1902, pp. 1 – 20 et pp. 80 – 95 et sa publication complète des *Documenti d'Amore,* 1905 – 1927), en passant trop rapidement sur le vieil ouvrage solide de A. Thomas, 1883. Il n'est pas inutile de faire rapidement le point des données tant biographiques qu'artistiques touchant cet homme remarquable dans la mesure où elles peuvent éclairer les rapports de Pucelle avec l'art italien.

Partageant le penchant florentin pour la confidence autobiographique (combien précieuse chez Dante), Barberino, dans ses abondants commentaires des *Documenti d'Amore* et dans certains passages du *Reggimento,* complète de façon irremplaçable les quelques renseignements d'archives italiennes qui le concernent. De son nom véritable Francesco di Néri di Ranuccio on l'appela Barberino, lieu où il naquit en 1264. Il mourut à quatre-vingt-quatre ans, à Florence, de la fameuse peste, en 1348. Relevons d'abord que, notaire à Bologne déjà en 1294, il reprendra des études à Padoue, de 1304 à 1308. Ce séjour est capital pour la datation des fresques de Giotto à la chapelle Scrovegni: lorsque Barberino parle de «l'Invidia que padue in arena optime pinsit Giottus», il s'agit d'un témoignage direct. Il n'est pas impossible qu'il eut avec ce maître un contact personnel. Tel était le talent de Messer Francesco dans l'invention de figures allégoriques que B. Degenhart (1968, I, p. 37) pense qu'il a pu inspirer celles de Giotto non seulement à Padoue mais aussi dans la Basilique inférieure d'Assise. Cela me paraît douteux, il suffit de lire ses commentaires pour être certain que Barberino s'en serait vanté. Mais il inventa et dessina plus d'une figure pour les peintures murales, au palais épiscopal de Trévise, à Florence. Son rayonnement dans ce domaine paraît considérable.

Quant à son séjour en France, Barberino nous avoue qu'en quittant Florence il ne pensait être absent que pour deux mois, mais que, par suite d'événements imprévus, il resta en France «quatre ans et trois mois». On sait maintenant qu'il rentra en Italie après le 29 mars et avant le 10 mai 1313, date de sa présence à Venise (A. Thomas, 1883, pp. 21-22 et R. Valentiner, 1935, p. 67). Ainsi il arriva en Provence à la cour pontificale d'Avignon dans les premiers jours de l'année 1309. Il est probable que le voyage en France et les «événements imprévus» étaient d'ordre politique. Barberino appartenant alors au parti gibelin, il pouvait

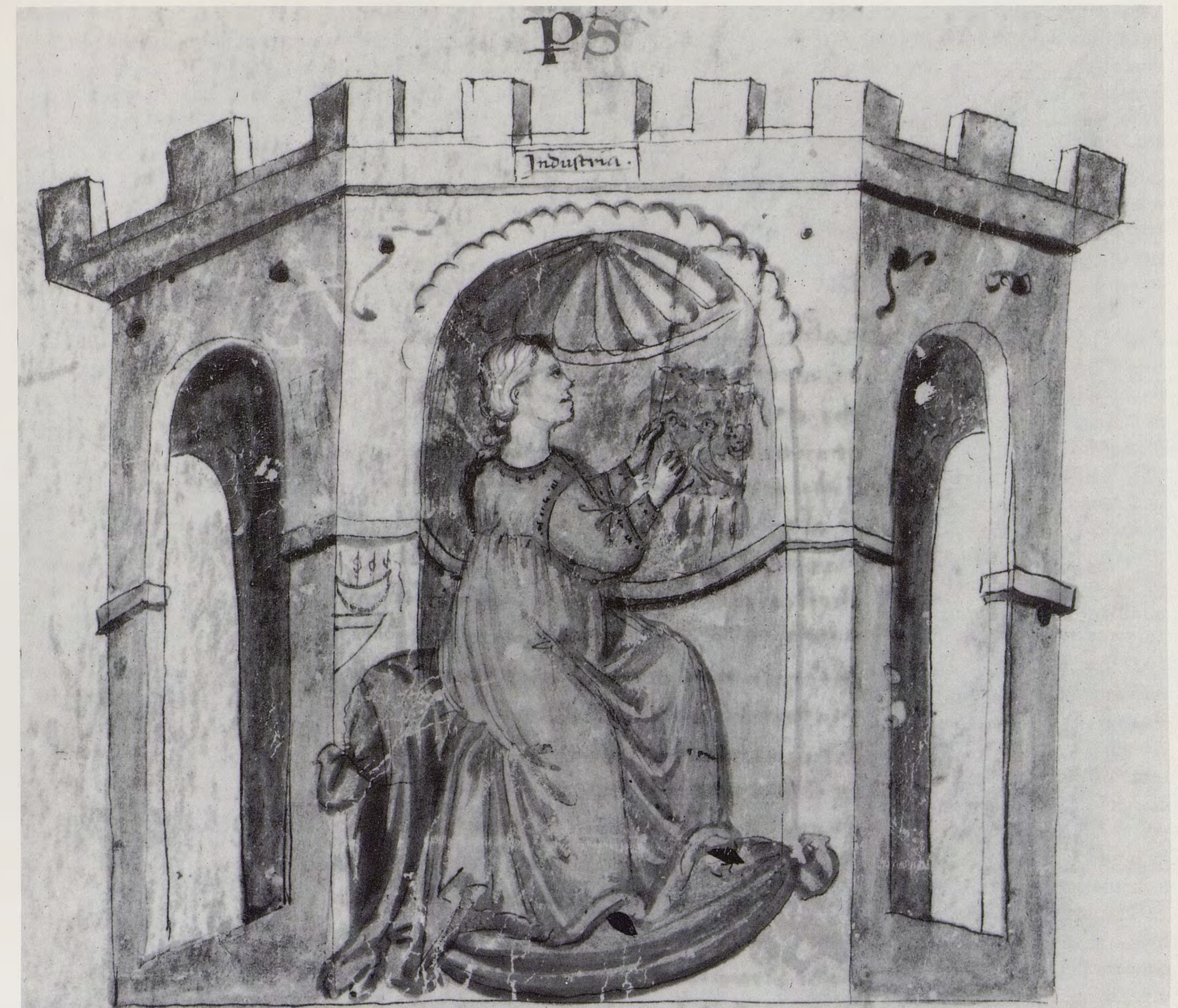


Fig. 30 Francesco da Barberino. *Allégorie de l'Industrie.* 1310 environ. *Documenti d'Amore.* Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 22.

s'agir d'un bannissement qu'il espérait bref en comptant sur l'élection à l'empire d'Henri VII de Luxembourg qui cependant échoua au siège de Florence où les Guelfes continuèrent à faire la loi. Mais après la mort de l'empereur, en 1313, Barberino n'hésita pas à changer de camp. Il rentre à Florence où son érudition lui vaut le doctorat et il s'attache au chef de la *parte Guelfa* l'évêque Antonio degli Orsi (qu'il a pu peut-être déjà rencontrer en France, en 1311, au concile de Vienne). Ce prélat puissant et somptueux le fait notaire épiscopal, son homme de confiance et, bientôt, l'un de ses deux exécuteurs testamentaires.

Pour venir en France et rentrer en Italie (ou *vice versa*), Barberino emprunta deux itinéraires, l'un par Gênes et Marseille, l'autre par les Alpes, en traversant le comté de Savoie. Il séjourna la plupart du temps en Provence et dans le Comtat Venaissin s'occupant d'affaires «très ardues» («pro arduissimis negotiis necessario vacans»), qui restent pour nous mystérieuses. S'il interrompt l'ouvrage didactique destiné aux cercles aristocratiques, le *Reggimento et costumi di donna,* il travaille assidûment aux *Documenti d'Amore,* en les remaniant et les perfectionnant, grâce aux observations et aux anecdotes qu'il recueillait partout et notait au jour le jour ou presque.

A une date qu'il ne précise pas mais qui paraît se situer vers 1311-1312, Barberino voyage à travers la France. Il passe par le Velay, visite Notre-Dame-du-Puy, traverse l'Auvergne. «Nous le trouvons à la cour de Philippe le Bel, comme nous l'avons trouvé à la cour de Clément V, et il semble être sur le pied de la plus grande familiarité avec tous ceux qui entourent le roi de France» (A. Thomas, 1883, p. 25). C'est mêlé à la suite royale qu'il paraît avoir traversé la Bourgogne (peut-être lors du voyage de Philippe le Bel accompagné de son fils Louis roi de Navarre en février-avril 1312, à Mâcon, à Lyon et à Vienne). Il en serait de même lorsqu'il va à Saint-Denis, à Noyon et à Senlis. C'est à la cour de Louis roi de Navarre qu'il fait la connaissance de Joinville qui dédia son *Histoire de Saint Louis* à ce souverain, en 1309. Ce n'est pas l'auteur qu'il admira en ce vieux seigneur mais le vénérable garant des mœurs de la chevalerie authentique. A Paris, il dit avoir assisté à une dispute solennelle entre «deux grands clercs»; ce fut sans doute à la Sorbonne ou rue de Fouarre.

Ces déplacements importent à notre propos car l'écrivain est inséparable de l'illustrateur. Son cas n'était pas unique: Dante, Pétrarque, Boccace ont fait des dessins dont certains sont conservés. Barberino affirme ne concevoir ses complexes allégories que traduites visuellement. Ayant appris quelques rudiments de l'art de figurer les choses, il ne se considère pas comme peintre mais comme dessinateur capable de préciser ses idées «*grosso modo*» à l'intention d'un enlumineur professionnel qui exécutera des images dignes de ses écrits. Tout en rédigeant ses commentaires en France, il les accompagne de ses propres croquis (**Fig. 30, Fig. 31, Fig. 32**). En Provence, dit-il, point d'enlumineur qui le comprenne, qui le satisfasse; témoignage intéressant l'histoire de la peinture sous Clément V. C'est en rentrant à Florence qu'il trouvera facilement des artistes à son goût (**Fig. 33**). Grâce à la trouvaille de F. Egidi (1902), nous avons la chance de disposer à la Bibliothèque Vaticane de deux exemplaires des *Documenti d'Amore,* un manuscrit illustré en Provence par Barberino lui-même (ms. lat. 4077) d'où viennent nos **Fig. 30, 31, 32**; l'autre (ms. lat. 1476), par deux bons enlumineurs dont un, plus gracieux, témoigne d'une culture siennoise (**Fig. 33**). Les croquis du poète diffèrent entre eux, ils sont plus ou moins spontanés, d'une exécution plus ou moins poussée. L'*Industrie* (**Fig. 30**) et la *Constance* (**Fig. 31**), teintées d'aquarelle, ne manquent pas de relief plastique, alors que l'*Espérance* (**Fig. 32**) dépasse à peine l'état d'idéogramme auquel un enlumineur professionnel, tout en respectant la composition du poète, donnera corps et vie (**Fig. 33**). Installée à l'entrée d'un édicule spatialement articulé, l'*Industrie* est occupée à broder une bourse commodément suspendue devant elle. La *Constance* compte aussi parmi les compositions les plus ambitieuses de Barberino, tant par le nombre de personnages que par la complexité des architectures(**Fig. 31**). Elle trône sous un dais formé d'une étoffe suspendue en haut des bâtisses, motif byzantin en vogue au début du XIVe siècle dans l'enluminure bolonaise (ainsi par exemple sous le pinceau de Nerio, Paris, B. N. ms. lat. 8941, fol. 264 v., repr. *in* Cat. Exp. *Dix siècles d'enluminure italienne,* Paris, B. N., 1984, p. 46). Quatre personnifications l'accompagnent pour souligner toute sa vigueur morale: l'*Orgueil,* qui la menace d'une épée, la gracieuse *Flatterie,* qui l'alanguit du son d'une mandore, la *Consanguinité,* qui l'importune en s'accrochant à sa robe, la *Corruption,* qui lui offre un sac de pièces de monnaie. La *Constance* reste inébranlable car son cœur est protégé par une rondache et son regard rivé aux pages d'un livre où l'on distingue la phrase: «In vanum laborant qui querunt mentem meam». Fort heureusement tous ces personnages sont désignés par des inscriptions qui les surmontent. Cette allégorie d'une sophistication toute personnelle donne l'idée des autres dans les *Documenti d'Amore.* On comprend qu'un long commentaire de l'auteur était indispensable.

Il importe de souligner qu'il existait, d'après l'auteur lui-même, quatre exemplaires du texte poétique que Barberino illustra en France avant de peiner «pendant seize ans» sur le commentaire lui aussi pourvu d'images. On ne saurait douter que l'érudit poète, si fier de l'originalité de ses inventions iconographiques, ait montré à Paris texte et images élaborés en Provence (mais dont il commença la rédaction en Italie dès 1296). Vers 1311-1312, l'époque où le séjour parisien de Barberino paraît le mieux datable, il n'est pas exclu que le jeune Pucelle soit entré en contact avec l'Italien.



Fig. 31 Francesco da Barberino. *Allégorie de la Constance.* 1310 environ. *Documenti d'Amore.* Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 46.



Fig. 32 Francesco da Barberino. *Allégorie de l'Espérance.* 1310 environ. *Documenti d'Amore.* Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 55.

Nous ignorons la date de naissance de Jean Pucelle. Le plus ancien renseignement documentaire concernant son activité est la commande du modèle dessiné du grand sceau de la confrérie de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins qui lui a été payé entre 1319 et 1324. Ce sceau ne nous est connu que par un moulage, la matrice ayant disparu au XIXᵉ siècle (la meilleure repr. *in* F. Baron, B. Mon., 1975, Fig. 3). Il ne nous apprend rien sur le style de l'artiste. Mais on a eu raison de souligner que la commande venait de la confrérie parisienne peut-être la plus en vue, fondée par de riches bourgeois et dès ses débuts patronnée par la famille royale, la reine Jeanne de Bourgogne, sa mère Mahaut comtesse d'Artois et, surtout, Charles de Valois, le père du roi Philippe VI. Recommandé ou non par un personnage princier, Pucelle apparaît ainsi, vers 1320, comme un dessinateur renommé.

Quant à ses œuvres les plus anciennes connues, les observations de C. Nordenfalk (1966) associées à celles de F. Avril, (1981, p. 434) permettent de les reconnaître dans certaines pages du *Bréviaire de Blanche de France* (Rome, Bibl. Vaticane Ms. Urb. lat. 603) et, peut-être, dans d'autres manuscrits. Ces œuvres sont raisonnablement datables vers 1315 – 1320. Nous savons qu'entre 1323 et 1326, à l'époque de l'exécution du *Bréviaire de Belleville,* Pucelle était à la tête d'un atelier. Entre 1325 et 1328, dans les *Heures de Jeanne d'Evreux,* il s'affirme comme un maître tout à fait éminent. Dix ans ou même quinze ans plus tôt, vers 1310 – 1315, il devait déjà être plus qu'un simple apprenti.

Dans le *Bréviaire de Blanche de France,* F. Avril a reconnu «un intérêt latent pour les problèmes d'évocation



Fig. 33 Enlumineur italien inconnu (d'après le croquis de Francesco da Barberino). *Allégorie de l'Espérance.* Vers 1320 – 1325. *Documenti d'Amore.* Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 66.

de l'espace» (1978, p. 17). On y voit en effet sur le fol. 103 des brouettes et sur le fol. 127 la crèche de la Nativité, en pierre, raccourcies, ombrées et moulurées à la manière indiscutablement italienne (repr. *in* K. Morand, 1962, pl. III, Fig. a et b). C'est une nouveauté dans l'enluminure parisienne. Elle ne saurait s'expliquer seulement par une tendance latente mais par l'influence directe d'un modèle importé. Il ne semble pas que celui-ci ait été fourni par les fresques des Rusuti et de leur compagnon: Pucelle ne se serait pas borné à leur emprunter un tel motif isolé. Par contre, s'il avait vu dans les enluminures de Barberino un objet rectangulaire raccourci comme l'est l'escabeau de *Constance* (**Fig. 31**), il aurait pu inventer les brouettes et la crèche du *Bréviaire de Blanche de France.* Les maladroits croquis du poète italien pouvaient à la rigueur offrir à l'artiste français un expédient plastique commode à évoquer l'aspect volumineux d'un objet cubique. Elles n'incitaient pas l'imitation plus complète mais étaient certes capables d'aviver le désir de connaître la peinture italienne *de visu*. On verra cependant plus loin que Pucelle a connu et exploité dans le calendrier du *Bréviaire de Belleville* une composition de Barberino. Le contact entre les deux hommes à Paris est admissible. Il est des plus vraisemblables une dizaine d'années plus tard, à Florence.

Le séjour de Pucelle dans cette ville est attesté par la représentation de la Tour du Palazzo Vecchio dans les *Miracles de Notre Dame* (voir la notice 11 et **Fig. 50**). On situe d'habitude le voyage italien de l'artiste vers 1320 – 1323, car à partir de cette dernière année ont pu être exécutées les illustrations marquées par des échos certains

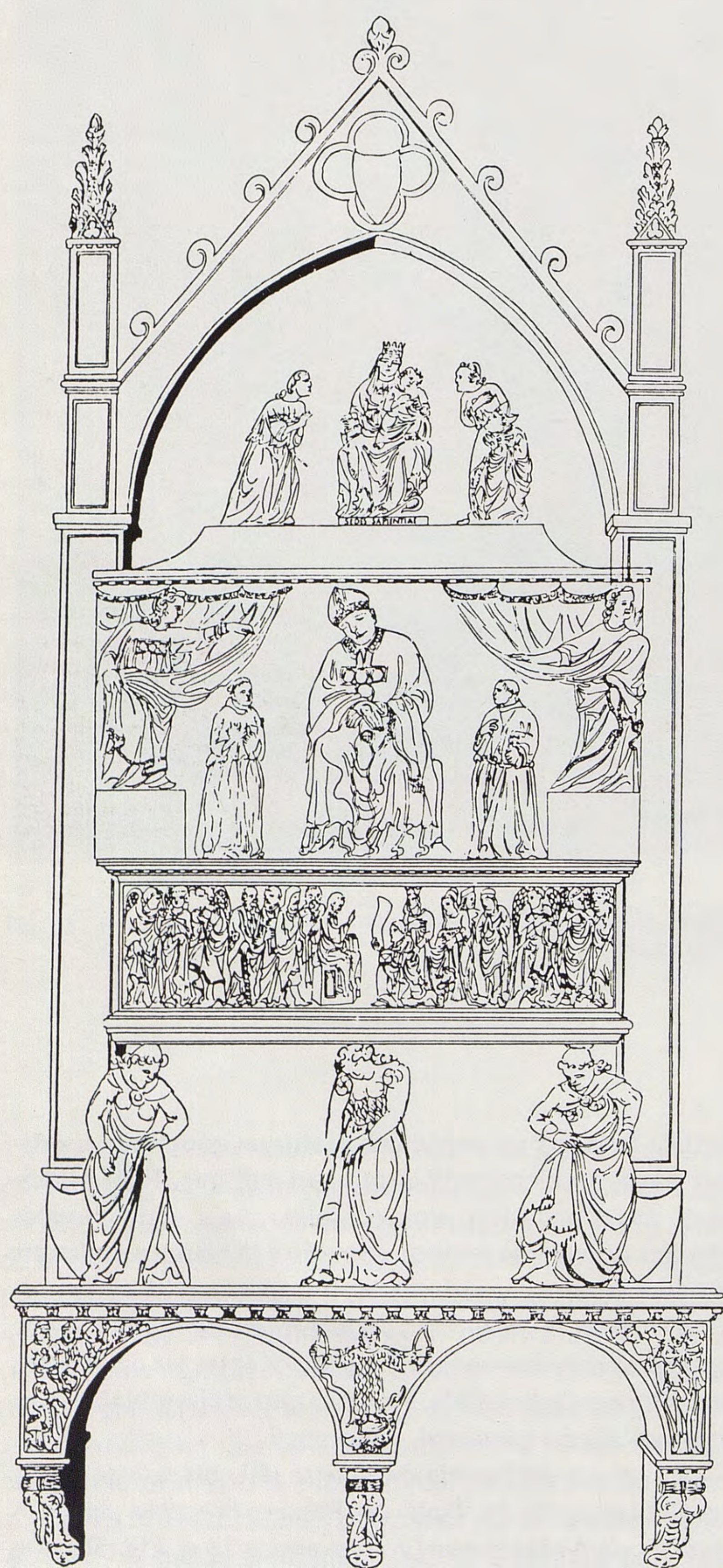


Fig. 34 *Reconstruction par Valentiner du tombeau de l'évêque Antonio degli Orsi sculpté par Tino da Camaino,* 1321.



Fig. 35 Tino da Camaino. *Une vertu soutenant le sarcophage du monument funéraire de l'évêque A. degli Orsi,* 1321, Francfort, Liebig Haus.

de cette grande expérience. Et c'est précisément à Florence, dès l'été 1321, que Pucelle a pu voir une œuvre de sculpture qui semble l'avoir impressionné et dont la conception sinon l'exécution était due à Francesco da Barberino.

Peu avant sa mort, l'évêque Antonio degli Orsi commanda son tombeau à Tino da Camaino qui signa l'œuvre et la data du 8 juillet 1321; dix jours plus tard le sarcophage reçut le corps du défunt. Le programme iconographique de ce somptueux et étrange monument était dû à Barberino, fort admiré par l'évêque et l'un de ses exécuteurs testamentaires. La signification allégorique de certains détails des bas-reliefs reste inexpliquée. Il y en a qui furent mal compris; telle la figure à trois têtes que R. Valentiner (1935, p. 71) a prise pour la Trinité mais qui est la Mort (avec la quatrième tête invisible) telle exactement que Barberino l'a



Fig. 36 Francesco da Barberino. *Allégorie du Château de l'Amour.* (Détail: *les Vertus servantes de l'Amour*). 1310 environ. *Documenti d'Amore.* Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 1.

désignée et décrite dans les *Documenti d'Amore* (F. Egidi, 1902, p. 92, repr. p. 91). Le tombeau, au Dôme de Florence, est aujourd'hui incomplet. Cependant, sa méritoire reconstruction par R. Valentiner a été acceptée par la critique (entre autres par E. Panofsky, 1964, p. 86, Fig 401). Rendue par un dessin médiocre (**Fig. 34**), elle n'est discutable que dans ses détails secondaires; mais la présence frappante des trois cariatides, retrouvées en original par R. Valentiner (**Fig. 35**), est incontestable. Autre motif plus que surprenant, unique en fait dans la sculpture funéraire médiévale, est la représentation de l'évêque assis sur son sarcophage dépourvu de gisant: il y apparaît ni mort ni vivant mais mourant (statue souvent reproduite, par R. Valentiner, pl. 34, par E. Panofsky, 1964, Fig. 402). On l'a compris le jour où l'on s'avisa qu'Antonio degli Orsi fut frappé d'une crise cardiaque lors d'une séance (K. Bauch, *Das Mittelalterliche Grabbild,* 1976, p. 178). Le visage incliné et marqué d'une douleur en train de s'apaiser, les mains inertes déjà croisées comme celles d'un gisant, c'est une évocation des plus émouvantes du mystère du passage de la vie à la mort. Le génie de Tino et la conception de l'Eternité qui pour Barberino «dà vita e conforta» (cité par F. Egidi, 1902, p. 14) y ont collaboré. On a souvent souligné que le sculpteur et le poète devaient bien s'entendre, l'un et l'autre quittèrent les gibelins pour se faire guelfes ardents.

Il y a lieu de penser que Barberino a fourni à Tino non seulement les idées symboliques mais aussi, à son habitude, un croquis du monument. Les trois cariatides vêtues de singulières cuirasses emplumées sont les vertus théologales — plutôt que des anges comme le voulait R. Valentiner (**Fig. 35**).

Leurs attitudes penchées se retrouvent identiques chez les «vertus servantes de l'Amour» assises endormies dans l'attente de l'appel de leur maître, dessinées par Barberino (**Fig. 36**). Il est facile d'imaginer celui-ci adaptant la même allure alanguie à l'accablement des Vertus chrétiennes dressées sous le sarcophage. Tino da Camaino en a fait des statues dont la volumineuse vigueur quasi giottesque est scandée par des rythmes gothiques unanimes (**Fig. 35**). Ce motif des cariatides – unique encore en 1321 dans la sculpture funéraire – était propre par son dynamisme concentré à retenir l'attention de Pucelle et a contribué, me semble-t-il, à la création des «atlantes» drolatiques qui de leurs têtes ou de leurs épaules soutiennent les encadrements architecturaux de tant de scènes dans les *Heures de Jeanne d'Evreux* (notice 10, **Fig. 29, 30, 32, 33, 34, 35**). On a souvent pensé qu'il faut chercher l'origine de ces figures, que la grisaille rend plastiques, dans l'orfèvrerie ou dans la sculpture. Les encadrements de Pucelle ne sont-ils pas des épures de dessinateur de reliquaires?

L'orfèvrerie est sans doute la branche de l'art médiéval qui a le plus souffert de la cupidité et des contraintes économiques. Autrefois très abondante, elle nous est parvenue en débris. L'historien ne saurait être assez prudent en tirant ses conclusions de ces témoins accidentels. Les motifs qu'on y trouve, rares aujourd'hui, pouvaient être courants. Si les figures d'atlantes subsistent dans quelques pièces célèbres du XIIe et du XIIIe siècle conservés par les pays allemands, nous pouvons être assurés qu'ils ne manquaient pas à la même époque en France dont les trésors d'églises, pillés ou envoyés à la fonte, ont été pratiquement anéantis. Des anges agenouillés portent de leurs bras levés la tête en bronze doré de Frédéric Barberousse; ils sont fixés à la base ajoutée par Otto von Kappenberg (repr. H. Swarzenski, 1967, pl. 165, Fig. 163, daté entre 1151 et 1171; pl. coul. VII *in* E. Steingräber, 1966). Ce sont des statuettes strictement symétriques soumises aux rigueurs de la stylisation romane. Des «atlantes» capables de stimuler Pucelle devaient être mouvementés et composés en attitudes du *contraposto*. C'est à l'époque gothique qu'on les rencontre. Tels sont, vers 1220, les quatre *Fleuves du Paradis* sur la base de la cuve baptismale de Hildesheim (H. Swarzenski, pl. 235, Fig. 552-553; E. Steingräber, pl. coul. XIII).

S'il est aujourd'hui difficile de traquer ce motif dans l'orfèvrerie française, la sculpture monumentale du XIIIe siècle abonde en figurines contournées et comprimées, les bras levés, sous les pieds des statues (plusieurs à Chartres, par exemple saint Joseph, repr. L. Pillon, *Les sculpteurs français du XIIIe siècle,* s. d., pl. VII); lovées au creux des corbeaux (Louvre, *cat. 1950,* Fig. 153); soutenant les corniches à Reims (renseignement de F. Baron). Pucelle était nourri par cette ancienne tradition septentrionale, et, en particulier, française. Mais elle l'a orienté vers la sculpture italienne où il reconnaissait des influences gothiques, celle des Pisano, celle de Tino da Camaino. Il a remarqué l'homme accroupi, symbole de saint Matthieu, de la chaire sculptée par Giovanni Pisano, à Pistoia (**Fig. 37**). Ce rapprochement avec un atlante des *Heures de Jeanne d'Evreux,* fait récemment par S. H. Ferber (A. Bull., mars 1984, p. 71, Fig. 12 et 13) est d'autant plus convaincant qu'il s'accompagne d'emprunts par l'artiste français de gestes et de figures pathétiques aux bas-reliefs de cette chaire (S. H. Ferber, Fig. 9, 10, 11). L'homme de Pisano supporte une colonne, tandis que les cariatides de Tino da Camaino soutenaient directement, de leurs têtes et de leurs épaules, une structure architecturale, comme le font souvent les figurines de Pucelle.

On pourrait se demander ce que ces sculptures italiennes pouvaient bien lui apporter après les exemples français. Elles lui apportaient une nouveauté plastique analogue à celle que lui offrait Duccio – l'installation de la forme humaine dans l'espace. Les «atlantes» des cathédrales étaient soudés au mur, ils en étaient le décor. Pucelle en tirait des attitudes animées et compliquées, les mains qui s'appuient sur les genoux, les bras levés en contrepoint aux jambes pendantes. Mais ces figurines n'étaient pas capables de l'inciter à créer des personnages qui flottent librement dans le vide de la page. Seule le pouvait la sculpture en ronde-bosse, environnée d'air. Dans l'homme accroupi de Pisano, toutes les conditions d'une influence sur Pucelle étaient réunies. Que pouvaient suggérer au dessinateur français les cariatides de Tino da Camaino? Bien que statues dressées, elles frappent par l'intense dynamisme qu'engendre leur effort de porteuses.

Les inventions de Barberino, ses idées, ses dessins devaient être connus de Pucelle. L'écrivain italien était un admirateur fervent des troubadours provençaux, du *Roman de la Rose* et de la *Somme le Roy,* ses relations avec les Français, en Italie comme en France, étaient certainement fréquentes et faciles. Dans les deux exemplaires des *Documenti d'Amore* se trouve une allégorie de l'*Espérance,* naïvement dessinée par l'auteur (**Fig. 32**), remarquablement animée par l'enlumineur professionnel auquel il s'adressa (**Fig. 33**). La figure de l'*Espérance* se dresse sur les murs de son palais dont les tours symbolisent «templum terrene potentie, templum virtutum, templum dei (le plus haut et le plus orné), templum sanitatis et vite, templum amoris». Des tours partent des cordes qui relient l'*Espérance* avec ceux qui voient leur attente comblée comme avec ceux qui espèrent en vain ou sont prostrés en désespoir.

L'analogie de composition de cette allégorie avec la personnification, dans le *Bréviaire de Belleville,* de la Vierge-Eglise ne paraît pas fortuite. Celle-ci aussi émerge d'une enceinte crénelée dominée par des tours et présente aux auditeurs de saint Paul accroupis au pied des murs l'article de la Foi, un symbole de l'*Espérance* (**Fig. 32** et **Fig. 38**). Pucelle exploita l'image schématique de Barberino



Fig. 37 Giovanni Pisano.
Sculpture. Symbole de l'Evangéliste saint Mathieu.
Détail. Pistoia. Eglise S. Andrea.

pour l'adapter à une nouvelle signification spirituelle avec la souplesse dont il fit preuve en incorporant à l'esthétique du gothique français les apports plastiques de Duccio et d'autres artistes italiens, peintres et enlumineurs.

Car l'*Espérance* de Barberino rencontra un vif succès. Messer Francesco l'avait déjà réalisée dans son *officiolo* (Livre d'Heures) qu'il composa à Padoue, dans les années 1304 – 1308, et fit illustrer, d'après ses dessins, par un enlumineur professionnel. Il y rencontra le comte Baldo da Pasignano, familier et apprécié du roi de Hongrie. Ce courtisan érudit tint à faire répéter l'image dans un manuscrit qu'il rédigea et qu'il appela *Liber Spei.* Le *Livre d'Heures* de Barberino paraît malheureusement perdu. Mais l'auteur des *Documenti d'Amore* en parle à plusieurs reprises en insistant sur ses inventions iconographiques dont il s'enorgueillit. J'attire l'attention des historiens de l'enluminure sur ces passages cités par F. Egidi (1922, pp. 5 – 7 et 95). Je me borne ici à signaler qu'au mois de janvier du calendrier Barberino a représenté sur deux folios la Mort et ses victimes dominées par Dieu et, à ses côtés, la personnification de la Vie Eternelle, composition dont une miniature des *Documenti* (repr. *in* F. Egidi, p. 91) nous donne sans doute une bonne idée. C'était donc un calendrier moralisé comme le sera celui du *Bréviaire de Belleville.* Les Heures proprement dites («matutina, prima, tertia, VI, nona, vespera et completorium») étaient illustrées par des âges de la vie («etates») et des scènes narratives («ystorie»). Ainsi – l'unique exemple cité par Barberino – le completorium montrait la Mort de la Vierge «et complete sint etates et completus sit dies». Les Matines n'offraient pas d'image d'un «âge» mais celle de la nuit. Les âges ne commençaient qu'avec Prime, «comme l'aurore». Aucune mention de Laudes. Mais l'*officiolo* finissait par l'allégorie de *Laus,* très raffinée, dont une belle miniature des *Documenti* reproduite par F. Egidi (1902, pl. faisant face à la p. 94) semble nous fournir une version accomplie.

On voit bien: l'originalité de l'iconographie de l'*officiolo* – un livre d'Heures parmi les plus anciens connus et qu'on a pu peut-être voir à Paris vers 1312 – ne le cédait en rien à celle du *Bréviaire de Belleville* dont le calendrier était lui aussi illustré d'un parcours cyclique de plusieurs thèmes parallèles.

Il y a plus. B. Degenhart (1968, I, p. 35) insiste sur le caractère exceptionnel du commentaire de Barberini: «Où trouve-t-on ailleurs le cas d'un dessinateur qui ne cesse de souligner et d'expliquer ses intentions par écrit?» On le trouve précisément dans l'*Exposition* du *Bréviaire de Belleville.* Le but et le ton sont les mêmes. Barberini lui aussi dit maintes fois «comme tu vois ici représenté». Il s'adresse tantôt à d'autres poètes, tantôt à l'enlumineur professionnel qu'il choisira, tantôt à un opposant supposé. Parfois, en interprétant certaines de ses allégories dont l'élévation d'esprit égale ou presque celle de la Divine Comédie, il s'adresse à son adversaire réel, Garagrafolo Gribolo, nom qui ne serait pas indigne de la Commedia dell'Arte. Si Pucelle a parlé avec le poète italien, l'homme de lettres le plus en vue à Florence dans l'absence de Dante, ou s'il a vu un exemplaire du texte poétique et du commentaire savant (sur le point d'être achevé) des *Documenti d'Amore*, depuis longtemps illustrés, il en a transmis l'idée au théologien dominicain avec qui il collaborera à la rédaction de l'*Exposition* du *Bréviaire de Belleville.* Nous aurions là l'origine de ce texte considéré jusqu'à présent comme un témoignage médiéval unique. Et nous aurions une date du séjour italien de Pucelle, de son passage à Florence après l'installation à la cathédrale du tombeau d'Antonio degli Orsi, en juillet 1321.

Quant au style du *Bréviaire de Belleville,* il pose des problèmes de collaboration. Mahiet, Ancelot et Jean Chevrier sont mentionnés dans les minuscules inscriptions à la fin de quelques cahiers du premier volume. Leurs rôles

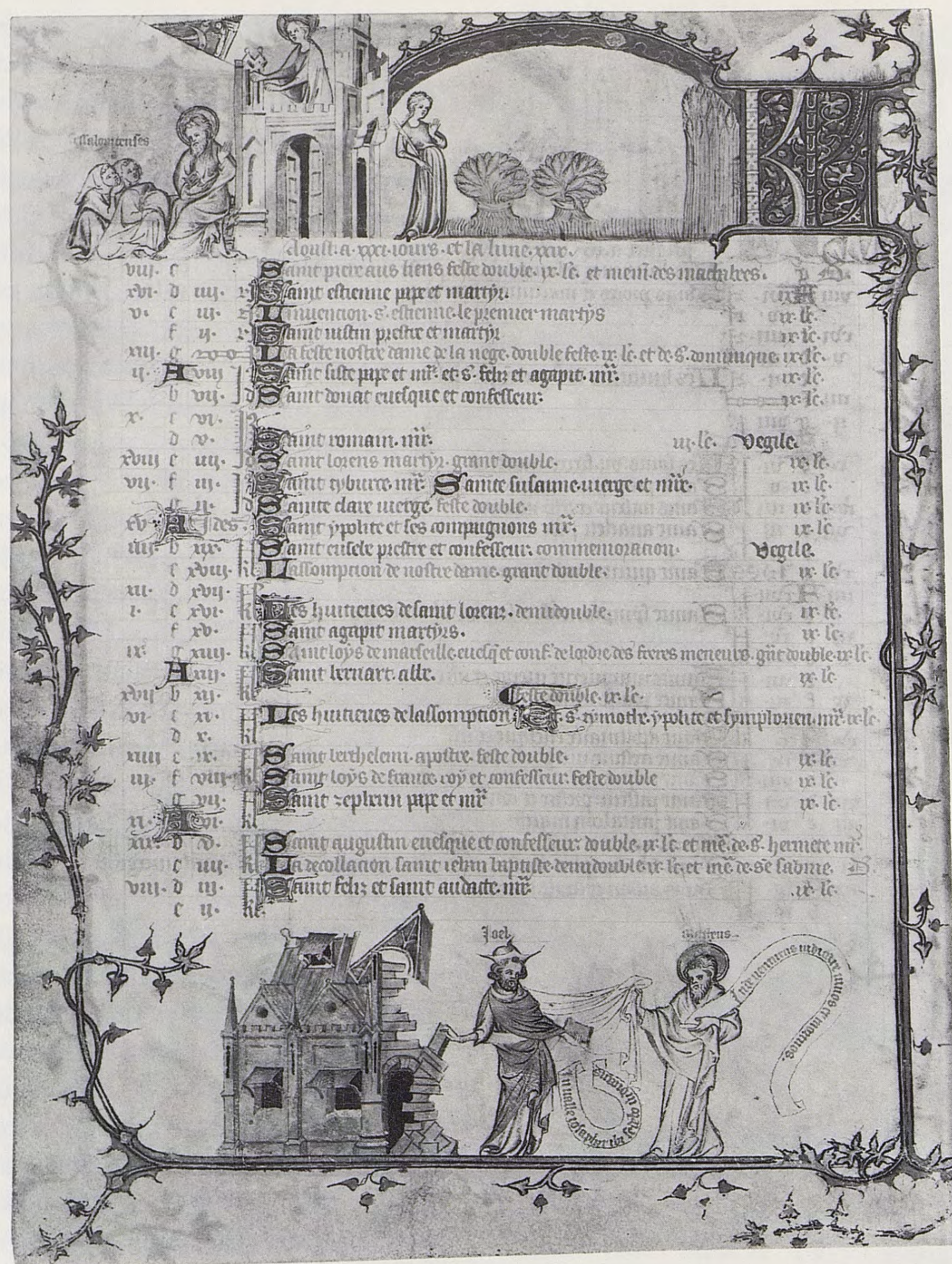


Fig. 38 Jean Le Noir. *Le mois d'Août. Heures de Jeanne de Navarre.* 1336 – 1340. Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3145, fol. 7 v.

respectifs ont été le mieux étudiés par F. Avril (Cat. Exp. *Fastes,* Paris, 1981, n° 240, pp. 294-295) que je prends pour guide. Il leur accorde «l'exécution de la décoration secondaire: «bordure, à «vignettes», bouts de ligne et éventuellement personnages ou figures hybrides en bout d'antenne». Il identifie Ancelot (sans doute Anciau de Cens mentionné comme collaborateur dans la *Bible de Billyng* (notice 8) et le trouve le plus proche de Pucelle. Il reconnaît la main de Mahiet (qui n'est pas Jacquet Maci, l'extraordinaire virtuose de la décoration filigranée, notice 17 et Cat. *Fastes,* p. 431) dans les *Vies de Saint Louis (Fastes,* n° 247). Jean Chevrier est considéré par ce critique comme un artiste subalterne.

En tant que maître d'œuvre Pucelle est responsable non seulement de la composition des pages et de l'exécution autographe des scènes figurales mais aussi des grotesques, des animaux et de multiples oiseaux pleins de vie qui ornent les marges (voir Cat. Exp. *Fastes,* p. 295). Son éblouissant iris (non œillet) du fol. 17 v. (repr. V. Leroquais, 1934, pl. XXIX) devance d'un demi-siècle par son naturel illusionniste celui des meilleurs enlumineurs lombards.

On est tenté de croire que Jean Le Noir, qui aimera tant à peindre les oiseaux et s'affirmera déjà six ans plus tard comme un maître accompli (voir la notice 12) a pu faire son apprentissage dans l'atelier de Pucelle à l'époque où y naissait le *Bréviaire de Belleville.*



Fig. 39 Jean Pucelle et un collaborateur. *L'Annonciation. Bréviaire de Belleville.* Vers 1323 – 1326. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10483, fol. 163 v.



Fig. 40 Jean Pucelle.
L'Annonciation.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. l6.
Reproduction grandeur nature.



Fig. 41 Jean Pucelle.
La Reine Jeanne en prière devant la statue de saint Louis.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. 102 v.
Reproduction grandeur nature.

Jean Pucelle

Enlumineur.
Activité connue à Paris des alentours de 1320 à 1334, date de sa mort

N° 10

Heures de Jeanne d'Evreux

New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters Collection). Acc. 54 (1. 2.)

Parchemin
94 × 64 mm
209 fol.

Heures de Jeanne d'Evreux. Reproductions en couleur et grandeur nature des figures 42 et 47, **Fig. 40** et **41**

L'Arrestation du Christ. L'Annonciation,
fol. 15 v. et 16, **Fig. 42**

Le Christ devant Pilate. La Visitation,
fol. 34 v. et 35, **Fig. 43**

Le Portement de Croix. L'Annonce aux Bergers,
fol. 61 v. et 62, **Fig. 44**

La Crucifixion. L'Adoration des Mages,
fol. 68 v. et 69, **Fig. 45**

La Déploration du Christ. La Fuite en Egypte,
fol. 82 v. et 83, **Fig. 46**

La reine Jeanne en prière devant la statue de saint Louis.
Saint Louis se faisant donner la discipline,
fol. 102 v. et 103, **Fig. 47**

Miracle du Bréviaire rapporté à saint Louis dans sa prison.
Page ornée de monstres hybrides et de figures drolatiques,
fol. 154 v. et 155, **Fig. 48**

Saint Louis recueillant les restes des chrétiens massacrés à Sidon.
Page ornée de monstres et de figures drolatiques.
fol. 159 v. et 160, **Fig. 49**

HISTORIQUE

Jeanne d'Evreux, reine de France (v. 1310 – 1371); légué par elle à Charles V (mort en 1380); Jean, duc de Berry *(Inventaires* de 1401 et 1416); Baron Louis-Jules du Châtelet; Baron Edmond de Rothschild; Baronne Adolphe de Rothschild; Baron Maurice de Rothschild; acquis par le Musée des Cloîtres de New York en 1954.

EXPOSITIONS

Cleveland, 1967, n° V-15; Paris, B. N., 1968, n° 133, pl. 13; Los Angeles, 1970, n° 82; Paris, *Fastes,* 1981, n° 239.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1884, p. 108; 1910; E. Mâle, 1920, pp. 5 – 16; 1931, pp. 6 – 13; E. Panofsky, 1953, I, pp. 29 – 32, II, pl. 3, Fig. 5, 7; J. J. Rorimer, 1957; R. H. Randall Jr., E. Winternitz, S. V. Grancsay, 1958, p. 269 s. q.; E. Panofsky, 1960, Fig. 118 – 121; L. M. C. Randall, 1966; M. Meiss, 1967, p. 19 sq., Fig. 250, 335 – 338, 342, 360; F. Bologna, 1969, p. 218; E. H. Flinn, 1971, p. 257 – 260. J. M. Hoffeld, 1971, pp. 261 – 266; L. M. C. Randall, 1972, pp. 246 – 257; F. Avril, 1978, pp. 13 – 16, 34, pl. 3 – 10; C. Lacaze, 1979, pp. 205, 226, 246, Fig. 157, 158, 178, 181, 183, 202, 211, 228; J. White, 1979, p. 170; M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, 1981, pp. 99 – 103, 107, 182 – 193, pl. 100 – 102, 116, 154 – 160, 163, 250 – 277.

COMMENTAIRE

La critique est maintenant unanime pour suivre L. Delisle qui, dès 1910, identifia le livre d'Heures aujourd'hui à New York (The Cloisters) comme celui de la reine de France Jeanne d'Evreux illustré par Jean Pucelle. Pour en bien comprendre l'art, il convient d'avoir constamment présent à l'esprit que c'est un volume minuscule, dont les pages illustrées ne mesurent que 85 millimètres de haut sur 55 millimètres de large, telles qu'elles sont exactement reproduites ici en **Fig. 40** et **41**. Pour être tout à fait précis, mentionnons qu'au XVIIe siècle les pages ont été rognées en haut et à droite lorsqu'on dota le livre d'une nouvelle reliure. Mais cette mutilation ne devait pas dépasser de beaucoup un centimètre. En 1371, Jeanne d'Evreux appela le manuscrit «un bien petit livret d'oroisons que Pucelle enlumina» et neuf ans plus tard, dans l'inventaire après décès du roi Charles V, il a été décrit comme «une petites heures de notre Dame nommées les Heures de Pucelle enluminées de blanc et de noir». A lire ces mentions on a l'impression que ce format paraissait alors frappant, du moins à Paris. Car, dans le nord de la France, on connaissait dès la fin du XIIIe siècle des *Livres d'Heures* de même taille, témoin le Ms. W. 39 de la Walters Art Gallery, à Baltimore (9,5 cm × 7 cm). Ce n'était donc pas une innovation due à Pucelle. Mais on peut être assuré que la commande d'un tel livre devait enchanter l'artiste qui apparaît toujours comme passionné de l'extrêmement petit; à l'époque exacte d'ailleurs où, en France, les lunettes («expectacles pour lire») permettaient de jouir de cette virtuosité (mentions de 1305 et de 1320, V. Gay, 1928, p. 97). La nouveauté du format suscita une longue tradition pour des livres d'Heures (rarement aussi pour d'autres livres de dévotion privée) destinés souvent aux dames de très haut lignage. Les exemples en seront de plus en plus nombreux. Comme bien d'autres traditions médiévales à la fin de leur parcours, elle s'exaspéra. En lutte contre le livre imprimé, l'illustration peinte à l'échelle quasi microscopique, très difficile à exécuter, réservée aux virtuoses, paraît devenir un hautain privilège. La reine Anne de Bretagne et sa fille Claude posséderont des livres d'Heures encore plus petits que celui de Jeanne d'Evreux (voir à ce sujet Ch. Sterling, 1975, pp. 5-6, où, en tête de l'illustration intégrale de deux manuscrits exécutés pour Claude de France, on a oublié de préciser que les reproductions sont en grandeur nature).

Le livre illustré par Pucelle a sans doute été offert par le roi Charles IV à son épouse Jeanne d'Evreux. Son exécution se situe ainsi entre 1325, date du mariage, et 1328, date de la mort du roi. Il est possible que la commande ait été passée à l'occasion du mariage. La reine est représentée deux fois, au début de l'office de la Vierge, dans l'initiale du fol.16 (*Annonciation,* **Fig. 40**) et au début du cycle des scènes de la vie de saint Louis, fol. 102 v., en prière devant le tombeau de ce roi (**Fig. 47**).

Il ne serait pas exact de décrire la technique de l'illustration par le simple terme de grisaille: celle-ci domine mais des teintes de rouge, de rose tendre, de marron, de plusieurs nuances de bleu, de mauve clair interviennent dans les pages historiées à l'exception de sept d'entre elles. On n'y observe aucun système. Tout ce qu'on peut constater de général, c'est que la couleur sert rarement à modeler les visages et les corps, que la plupart du temps, posée dans les fonds ou sur les accessoires, elle épargne les personnages pour les faire ressortir en relief. L'austérité des sept pages traitées en strict camaïeu gris n'est pas dictée par des considérations d'ordre spirituel (repr. J. Rorimer, 1957, pp. 8, 9, 16, 17, 20, 24, 28). Deux de ces pages, qui se font face, représentent la *Descente de croix* et la *Présentation de Jésus au Temple,* un sujet éminemment triste et l'une des Joies de la Vierge. La vraie règle conductrice de Pucelle c'est la plus grande liberté possible dans le cadre de la tradition iconographique. Son but est de nous surprendre inlassablement d'une page à l'autre et sur la même page.

Les innovations et leurs limites dans les *Heures de Jeanne d'Evreux* pour ce qui est du domaine iconographique ont été fort bien analysées par F. Avril à plusieurs reprises (1978, pp. 12 – 14 et pp. 44 – 58; 1981, n° 239). Si l'office de la Vierge obéit à la tradition en illustrant chacune des heures canoniales par une scène de l'Enfance, il se singularise en opposant à ce cycle les épisodes de la Passion (**Fig. 42** à **46**). D'autre part, le livre donne une importance inhabituelle aux drôleries chargées de signification narrative ou symbolique. Les drôleries anglaises et françaises des XIIe et XIIIe siècles ne leur accordaient ce rôle que rarement. Pucelle, lui, s'en délecte.

Souvent ses figurines, par leurs gestes ou leurs regards, créent des liens subtils entre deux pages qui se font face. Le sergent qui veille sur la reine Jeanne en prière regarde les soldats qui s'emparent du Christ et lève sa masse (**Fig. 42**). Le singe, symbole diabolique, mange une pomme, symbole du mal (H. W. Janson, 1952, p. 110 et *index* p. 370), il tourne le dos à la *Visitation* pour contempler avec satisfaction Pilate qui abandonne le Christ au supplice (**Fig. 43**). Parmi les atlantes qui soutiennent les cadres des scènes historiées, celui du *Portement de croix* tient un marteau qui servira à clouer le Christ (**Fig. 44**); sous la *Flagellation* on trouve un homme un fouet à la main (repr. J. Rorimer, 1957, p. 8). Parfois toutes les figurines marginales, qui ne sont pas des monstres hybrides, s'associent au sujet de la scène historiée ou composent une scène étroitement liée; tel le *Massacre des Innocents* sous l'*Adoration des Mages* (**Fig. 45**). La page de notre **Fig. 44** raconte tout entière la joyeuse *Annonce aux Bergers,* ce qui, selon F. Avril (1978, p. 48), est une nouveauté dans l'illustration de manuscrits. Je n'hésite à suivre ce critique des plus solides que sur deux points mineurs, l'un concernant l'iconographie symbolique, l'autre l'iconographie formelle.



Fig. 42 Jean Pucelle. *L'Arrestation du Christ. L'Annonciation. Heures de Jeanne d'Evreux.* 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. 15 v. et 16.

Je doute que l'âne de la *Fuite en Egypte* (**Fig. 46**) nous adresse «un regard sceptique et malicieux» pour nous rappeler qu'il symbolise l'obstination des juifs, de la Synagogue. E. Panofsky a insisté sur la distinction entre l'âne matérialiste et le bœuf «pieux» surtout dans la Nativité lorsque le premier mange ou brait alors que l'autre réchauffe dévotement l'Enfant de son haleine. Mais cette distinction ne devait pas être systématique: il existe des scènes de la Nativité où l'Enfant caresse l'âne, non le bœuf (E. Panofsky, 1953, Fig. 73 ou M. Meiss, 1967, Fig. 740). L'Enfant pressent que l'âne le portera lors de la fuite en Egypte, du retour en Palestine et de l'entrée à Jérusalem. A vrai dire, je ne vois pas de différence entre le regard de l'âne et celui de saint Joseph qu'il est difficile de soupçonner de malice. Par cette noire pupille glissée au coin de l'œil, Pucelle ne fait qu'allumer d'une brûlante étincelle de vie le vieil expédient expressif qui régnait en simple poncif dans le *Psautier de Saint Louis* et que Maître Honoré tentait d'assouplir et de diversifier.

Je ne pense pas non plus que la nudité de l'Enfant dans l'*Adoration des Mages* (**Fig. 45**) soit «sans précédent à l'époque, même en Italie» (1978, p. 49). Dans les deux plus anciennes représentations de la Vierge à l'Enfant, de la fin du IIe siècle, peintes dans la Catacombe de Priscilla, le petit Jésus est nu (repr. D. C. Shorr, 1954, p. 69, et J. Beckwith, 1970, pl. 5) et, au XIIIe, une Madone italienne byzantini-



Fig. 43 Jean Pucelle. *Le Christ devant Pilate. La Visitation. Heures de Jeanne d'Evreux.* 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. 34 v. et 35.

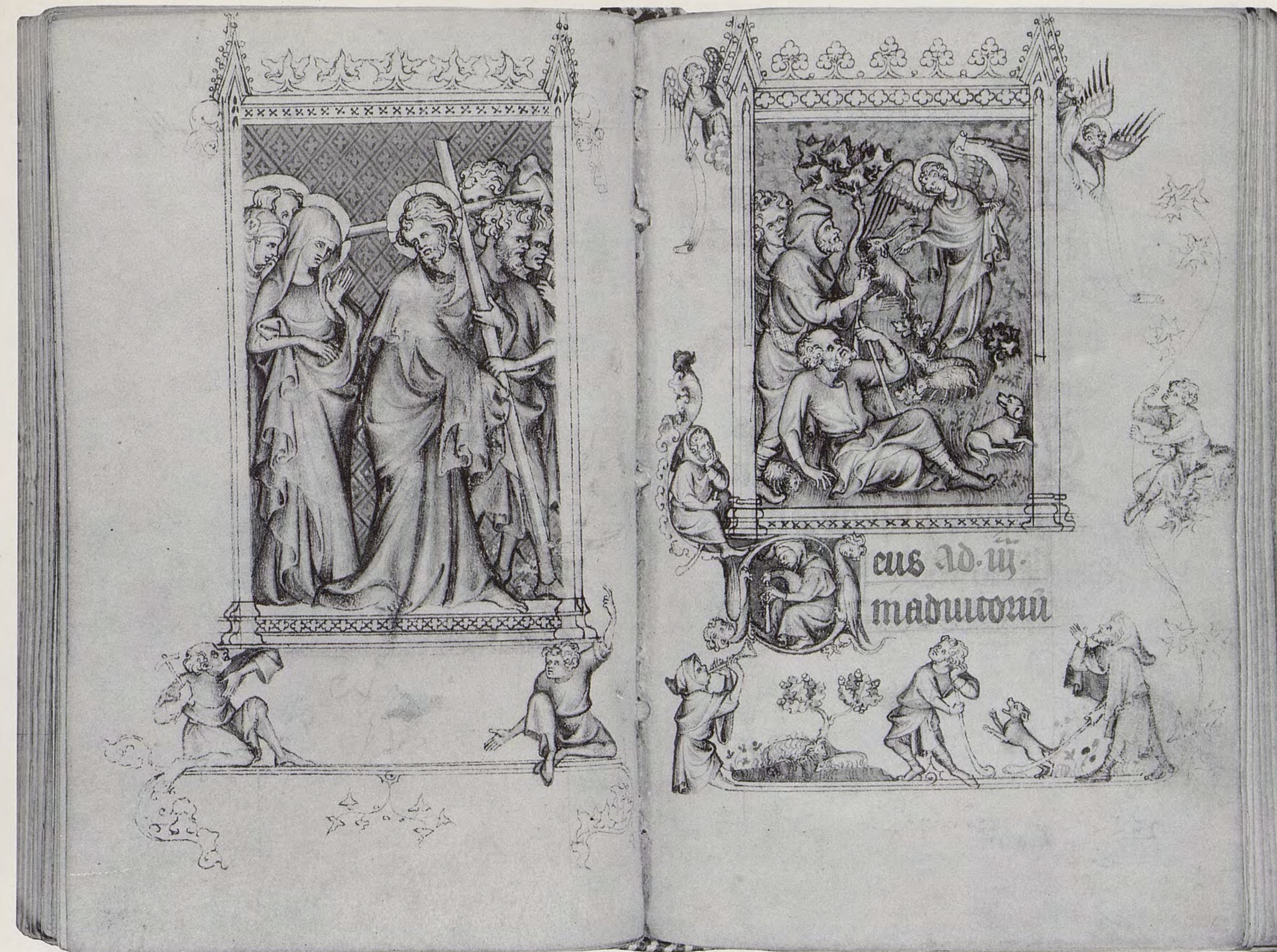


Fig. 44 Jean Pucelle. *Le Portement de Croix. L'Annonce aux Bergers. Heures de Jeanne d'Evreux.* 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. 61 v. et 62.

sante garde ce souvenir de l'Antiquité (repr. D. C. Shorr, 1954, p. 79, n° 10 Tuscany 1). Quand on voit si souvent chez les peintres italiens du XIVe siècle l'Enfant pratiquement nu car vêtu de gaze transparente à peine perceptible, quand Ambrogio Lorenzetti, dans sa célèbre *Madonna del Late,* montre le petit Jésus à peine moins dévêtu que celui de Pucelle, on est en droit de se demander si le Français n'en a pas vu un exemple en Italie ou même en France. Car la Vierge sculptée par Jean Pépin de Huy porte l'Enfant nu et elle a été payée en 1329 par la comtesse Mahaut d'Artois (Cat. Exp. *Fastes,* 1981, n° 8, repr.) qui l'année précédente acheta à Paris au peintre Jean de Gand un tableau «de l'ouvraige de Rome».

Le cycle des scènes de la vie de saint Louis illustre l'office de ce saint en puisant dans une iconographie qui venait d'être établie. En effet, peu de temps après sa canonisation en 1297, saint Louis de France devint pour la famille royale l'objet non seulement de dévotion mais d'exaltation de prestige dynastique en accord avec la politique de Philippe le Bel. Si les missels et les bréviaires introduisirent rapidement un office liturgique consacré à saint Louis, les seuls livres d'Heures actuellement connus qui comportent cet office sont les petits volumes commandés pour Jeanne d'Evreux, arrière-petite-fille du roi, et pour sa belle-sœur Jeanne de Navarre (F. Avril, 1978, p. 53). Il s'agit donc d'un programme imposé par le culte qu'entretenaient les

proches descendantes de saint Louis et il est intéressant d'observer que son illustration par l'enluminure a été confiée à Pucelle et à son disciple et continuateur, Jean Le Noir (voir la notice 12). Ces peintres ne pouvaient que choisir parmi les scènes déjà fixées par les membres de la famille royale. Jeanne d'Evreux elle-même en fit peindre au couvent des Carmes de la place Maubert. Il est dommage que nous ne sachions rien de ce cycle, car il pourrait correspondre étroitement à celui des petites *Heures.* Blanche, fille de saint Louis, commanda, entre 1304 et 1320, une suite de quatorze épisodes pour l'église du couvent des Cordelières de Lourcines.

Les représentations les plus influentes, à cause de leur emplacement prestigieux, devaient être les quatre scènes qui ornaient l'autel (un retable?) de la chapelle basse de la Sainte-Chapelle; elles ont disparu mais nous en avons une idée grâce à une description et aux dessins aquarellés exécutés pour le grand érudit du XVIIe siècle, Fabri de Peiresc (à la Bibl. Inguimbertine, Ms. Peiresc X, fol. 76 à 81). On y voyait saint Louis captif des Sarrasins récupérant miraculeusement en prison un bréviaire perdu à la bataille de Damiette; lavant les pieds aux pauvres; se faisant donner la discipline; donnant à manger à un religieux lépreux. Ces sujets se retrouvent tous dans les *Heures de Jeanne d'Evreux:* fol. 154 v., notre **Fig. 48**; fol. 148 v., repr. J. Rorimer, 1957, p. 28 (où, p. 24, on lit avec surprise



Fig. 45 Jean Pucelle. *La Crucifixion. L'Adoration des Mages. Heures de Jeanne d'Evreux.* 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. 68 v. et 69.

que le personnage debout derrière le roi est «his biographer, Joinville, who refused to participate in any such act of humility»); fol. 103, notre **Fig. 47**; fol. 142 v., repr. J. Rorimer, 1957, p. 26). D'autres correspondent aux scènes des vitraux qui ornaient la sacristie de l'église Saint-Denis et que nous rendent bien gauchement les gravures de Montfaucon (*Monuments,* II, pl. XXII – XXV). Dans ces vitraux, les seules architectures importantes étaient celle de la prison et celle qui abrite Jeanne d'Evreux en prière devant la statue du saint roi placée sur son reliquaire en forme de sarcophage, ce qui correspond à nos **Fig. 47** et **48.** La scène où saint Louis ramasse les ossements des chrétiens tués en 1253, à la prise de Sidon, comportait dans un des vitraux des assistants se bouchant le nez tout comme dans notre **Fig. 49**. La source commune de ces détails est l'ouvrage de Guillaume de Saint-Pathus, *Vie et miracle de Saint Louis* composée entre décembre 1302 et octobre 1303. Mais la récupération miraculeuse du bréviaire est tirée de la *Vie de Saint Louis* écrite peu avant 1282 par Guillaume de Chartres, chapelain du roi, qui se dit témoin oculaire du miracle (voir l'étude de L. C. Crist *The Breviary of Saint Louis: the development of a Legendary miracle, Warburg Journal,* 1965, pp. 319 – 323). Les liens qu'on peut encore constater chez Pucelle avec les cycles narratifs contemporains sont, on le voit, difficiles à évaluer. Mais son talent prêta à ces thèmes une éloquence qui a dû surprendre.



Fig. 46 Jean Pucelle. *La Déploration du Christ. La Fuite en Egypte. Heures de Jeanne d'Evreux.* 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. 82 v. et 83.

Le séjour de Pucelle en Italie n'était, il y a un quart de siècle, qu'une plausible hypothèse, il est aujourd'hui une certitude. On ne cesse de découvrir des motifs qu'il n'a pu étudier que *de visu*, à Sienne, à Pise, à Pistoia, à Florence, peut-être à Rome, non seulement dans les peintures mais aussi dans les sculptures de Nicola et de Giovanni Pisano (S. H. Ferber, 1984, pp. 65 – 72). Pucelle connaissait bien les scènes de la Maestà de Duccio et les chaires sculptées de Nicola et Giovanni Pisano; il s'adressa à l'art à la fois le plus novateur, et contenant des éléments de l'art gothique français. A Giotto non plus l'art septentrional était loin d'être inconnu. Ses frises de petits personnages sous les personnifications en trompe-l'œil et en grisaille de la *Justice* et de l'*Injustice* dans la chapelle de Padoue (1303 – 1305), ressemblent vraiment beaucoup aux premiers bas-de-page des enluminures françaises; mais elles posent à l'historien un problème, car elles sont pratiquement contemporaines. Pourtant, ni le grandiose sentiment de la forme synthétisée de Giotto, ni son pathos statique ne paraissent avoir pu séduire le tempérament lyrique et nerveux de Pucelle. On ne risque pas beaucoup en doutant qu'on découvre un jour chez lui un emprunt giottesque de quelque véritable poids artistique.

Les comparaisons entre Pucelle et Duccio sont aujourd'hui devenues classiques. Elles ont été présentées pour la première fois par Emile Mâle, dès 1920 (et dans ses

éditions de 1922 et 1931 du célèbre volume sur *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France,* pp. 5 – 13, Fig. 3 – 7). Ce grand promoteur de l'exploration iconographique médiévale, strictement contemporaine de celle dans le domaine de la Renaissance entreprise par Aby Warburg, m'a permis d'écrire dès 1938 (p. 24): «Le critique consciencieux notera dans l'œuvre de Jean Pucelle, dans l'iconographie et dans le détail des architectures, quelques influences italiennes. Mais l'art de ce maître ne tire point de là son essence, pas plus d'ailleurs que du réalisme flamand. Ces miniatures, leur esprit, leur écriture, dérivent en ligne directe de celles du temps de saint Louis; la production des ateliers parisiens offre ainsi un exemple parfait d'un art vivant capable d'accueillir des influences pour les assimiler. La durée du prestige de ce maître conféra à l'enluminure parisienne, même lorsqu'elle sera en grande partie entre les mains flamandes, une unité frappante et fera d'elle le domaine réservé de l'esthétique française». Jugement historique qui reste valable mais trop limité au rôle de Pucelle dans le seul domaine français. C'est E. Panofsky, qui assigna à l'artiste français son véritable rôle historique: celui de l'initiateur de l'art pictural de toute l'Europe septentrionale aux conquêtes spatiales et expressives des Italiens. Mais ni E. Panofsky, ni M. Meiss, ni aucun de ceux qui les ont suivis n'ont mentionné E. Mâle. C'est seulement tout récemment que les méthodiques compilations bibliographiques de jeunes générations de chercheurs lui ont rendu justice (S. H. Ferber, *op. cit.* 1984, p. 65, note 3). E. Mâle fut aussi le premier à attirer l'attention sur le rapport entre Pucelle et Nicola Pisano, dont il reproduisit la *Crucifixion* de la chaire du baptistère de Pise (v. 1260). Ce qui orienta la fructueuse investigation de S. H. Ferber vers l'étude des œuvres de Giovanni Pisano.

Pucelle rapporta d'Italie deux conquêtes capitales que les sculpteurs et les peintres de ce pays réalisent soudainement aux alentours de 1300, bien mieux placés que les autres sur le chemin de l'illusionnisme naturaliste, cette antique vocation de l'Occident: la lumière et l'ombre qui font sentir le volume d'une forme et suggèrent la profondeur; la mimique expressive de l'homme, de son visage et de toutes ses attitudes exactement observées. Le peintre français dispose désormais d'un petit arsenal d'expédients capables de construire une bâtisse et son intérieur. Il oppose des surfaces claires aux surfaces foncées, il joue des lignes obliques pour éloigner du premier plan tout ce qui est au fond. Aucun meuble ne sera présenté autrement qu'en raccourci. Le paysage, composé encore d'éléments hérités de Maître Honoré, comportera les terrasses rocheuses, de lointaine tradition byzantine, empruntées à Duccio et qui étendent les terrains en simulant leur diversité. Tout cela est bien peu de chose face à ce maître, à Simone Martini, à Giotto et aux peintres d'Assise. C'est énorme par rapport à ce qui précéda Pucelle (et qui longtemps encore l'accompagnera dans la pratique des autres enlumineurs), non seulement en France mais partout en deça des Alpes. Une scène telle que la prière devant la statue de saint Louis (**Fig. 47**) devait paraître aux artistes et aux mécènes, dans les années 1320 – 1330, un tableau d'une vérité et d'une vie magiques. C'est le premier pas sur la route au bout de laquelle attendent Robert Campin et les deux van Eyck.

Vérité et vie, c'est là que triomphe le génie gothique et français de Jean Pucelle et, paradoxalement, dans le monde irréel des monstres qui ne manquent sur aucune des pages (**Fig. 48** et **49**). La graphie sûre et expressive, déjà en germe dans le *Psautier de Saint Louis,* est maintenant infiniment assouplie et maniée par un artiste sensible à la vitalité de l'homme jusqu'au déchaînement, à son agilité jusqu'au funambulesque. Pucelle est de ces très rares dessinateurs occidentaux capables de rivaliser avec les plus grands Japonais. Et il est un connaisseur de l'homme, de l'animal, de l'insecte, de leur anatomie et de leurs mouvements si profond qu'il peut les combiner en monstres doués d'une vie crédible. Ce pouvoir d'animation des hybrides m'a toujours paru son trait le plus magistral et le plus lourd d'avenir: «ce bestiaire féerique, ces pétillants caprices se pareront un jour de l'éblouissante poésie de l'irréel sous le pinceau de Jérôme Bosch» (1938, p. 34, Fig. 11 due à Jean Le Noir, brillant élève de Pucelle). Personne ne doute aujourd'hui de cette lointaine filiation.

Les écrivains du XIII[e] siècle devancèrent Pucelle en imaginant les métamorphoses et les hybrides. Dans une des branches du *Roman de Renart* (dite par les spécialistes la XXIII[e]), la fille du roi Yvoris peut changer de forme à son gré: «N'est bête tant comme terre dure dont ne puist prendre la figure». Dans un cortège paraissent des bêtes monstrueuses irradiant des flammes, parmi les convives d'un festin se trouvent des animaux grimaçants ou terrifiants (cité par R. Bossuat, 1931, I, pp. 170-171).

Les véritables dimensions spirituelles et poétiques de l'amalgame des formes vivantes, de l'homme et de l'animal en particulier, ont été analysées de façon magistrale par J. Baltrusaitis (*Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique,* 1960, et *Aberrations,* 1983).

Tous ceux cependant qui ont analysé de près les drôleries les plus extravagantes de Pucelle y ont trouvé une inépuisable documentation sur les détails matériels de la vie du temps. Le grand musicologue et historien des instruments anciens et de leur symbolisme, E. Winternitz, a constaté la minutieuse exactitude des violes, cornemuses, psaltérions, pipeaux, flûtes, tambours et de leur maniement chaque fois que l'artiste les voulait vrais; ou leur arbitraire total et toujours piquant, lorsqu'il voulait suggérer l'idée bien connue du «monde à l'envers». L'historien a observé que le choix des instruments était approprié à l'atmosphère spirituelle de la scène qu'ils accompagnaient. Il y a trouvé une corrélation directe entre, d'une part, la frappante abondance des

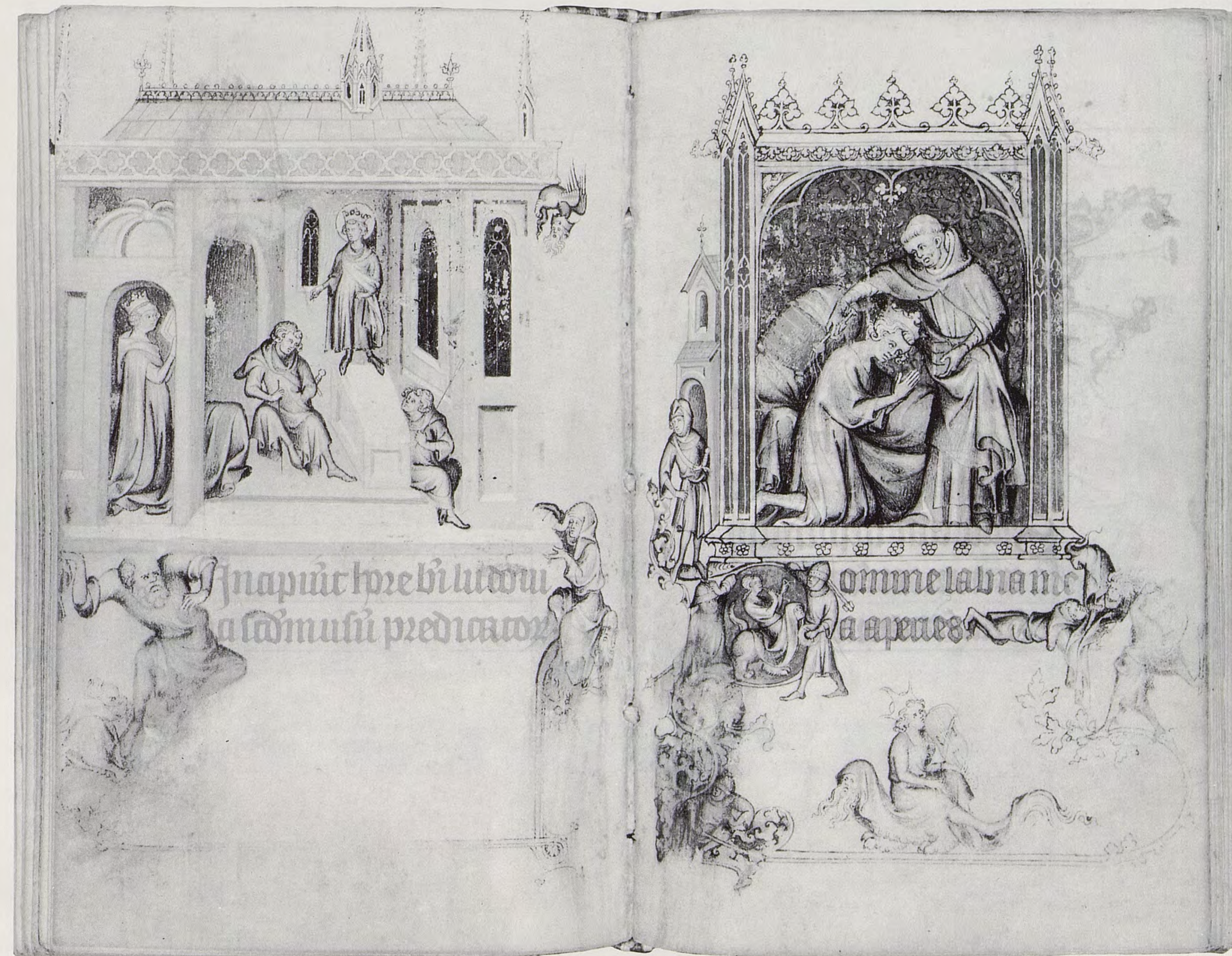


Fig. 47 Jean Pucelle. *La Reine Jeanne en prière devant la statue de saint Louis. Saint Louis se faisant donner la discipline. Heures de Jeanne d'Evreux.* 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc 54 (1. 2.), fol. 102 v. et 103.

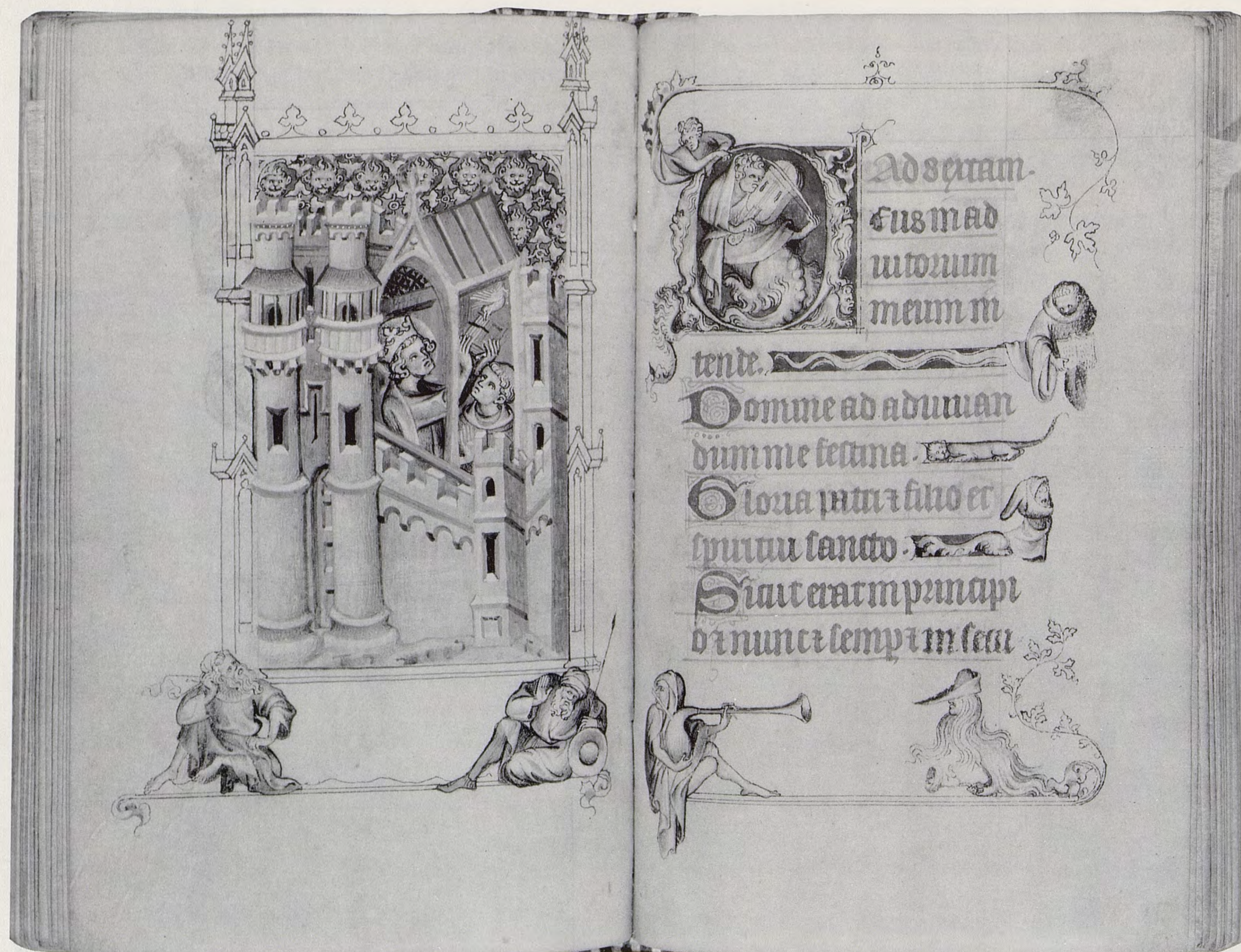


Fig. 48 Jean Pucelle. *Miracle du Bréviaire rapporté à saint Louis dans sa prison.*
Page ornée de monstres hybrides et de figures drolatiques. *Heures de Jeanne d'Evreux.* 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. 154 v. et 155.

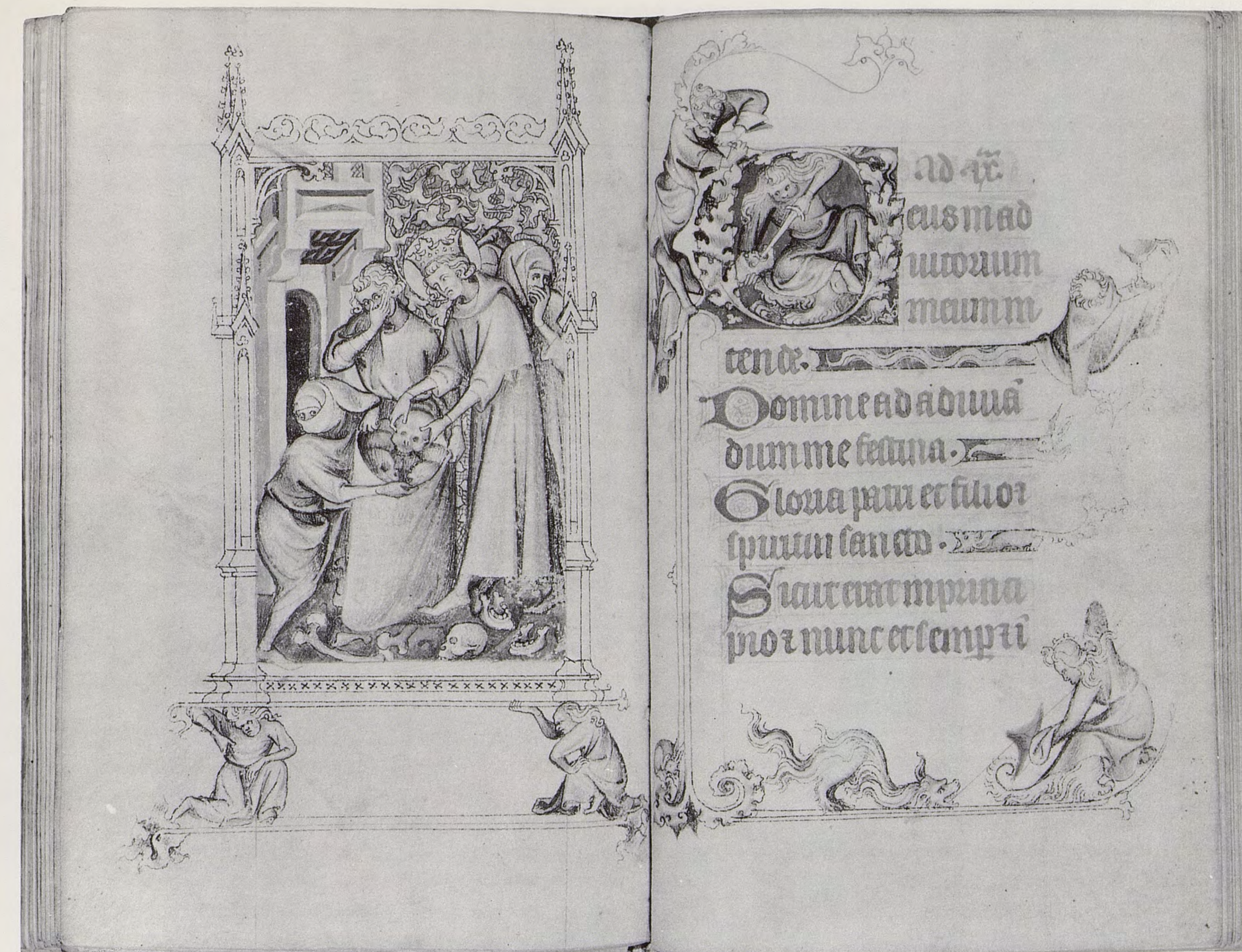


Fig. 49 Jean Pucelle. *Saint Louis recueillant les restes des chrétiens massacrés à Sidon.*
Page ornée de monstres et de figures drolatiques. *Heures de Jeanne d'Evreux.* 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. 54 (1. 2.), fol. 159 v. et 160.

instruments employés dans la musique profane introduite par Pucelle dans les scènes sacrées et, de l'autre, la création, en 1321, à Paris, de la Confrérie de saint Julien-des-Ménestriers, qui propagea l'*ars nova* où les danses et les chansons commencèrent à influencer la musique religieuse (New York, Met. Mus. A. B., juin 1958, p. 276 – 286, nombreuses figures).

La culture de Pucelle devait être étendue. Les ressources de son interprétation des thèmes sacrés qu'on lui demandait d'illustrer devaient être fondées sur des connaissances théologiques sérieuses. C'est manifeste, c'est même documenté dans le cas du programme iconographique du *Bréviaire de Belleville* (notice 9). Mais les petites *Heures de Jeanne d'Evreux,* entièrement autographes, restent son chef-d'œuvre. Elles jouent parmi ses enluminures certaines un rôle analogue à celui que prend à nos yeux, dans l'œuvre de Jean Fouquet, le *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier*.



Fig. 50 Jean Pucelle et son atelier. *Le miracle comment Notre Dame fut ferue d'un quarel au genoil. Miracles de Notre Dame.* 1330 – 1335. Paris, Bibliothèque Nationale, n. acq. fr. 24541, fol. 70 v.

Jean Pucelle
et son atelier

Enlumineur.
Activité connue à Paris des alentours de 1320 à 1334, date de sa mort

N° 11

Miracles de Notre Dame

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. n. a. fr. 24541

Parchemin
340 × 242 mm
II et 244 fol.

Le miracle comment Notre Dame fut ferue d'un quarel au genoil, fol. 70 v., **Fig. 50**

Le miracle du sarrazin qui donna l'ymage Notre Dame, fol. 67 v., **Fig. 51**

HISTORIQUE

Jeanne de Bourgogne (épouse de Philippe VI, reine de France) ? Jean le Bon; Charles V; Charles VI; Jean, duc de Berry; Grand séminaire de Soissons.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 113 et pl. XIV; Paris, B. N., 1968, n° 151; Paris, *Fastes,* 1981, n° 241.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1907, I, pp. 285 – 305; S. C. Cockerell, 1905, p. 16; H. Focillon, 1950; E. Panofsky, 1953, nos 32-33; M. Meiss, 1961, pp. 290-291 et Fig. 35; F. Wormald, 1961, I, pp. 532 – 539; M. Meiss, 1967, pp. 19-20, 128, 136, Fig. 340, 562; F. Avril, 1978, pp. 18-19, 35, Fig. V-VI, pl. 13. G. Schmidt, 1981, p. 274, notes 36 – 38.

COMMENTAIRE

La destination royale de ce manuscrit est attestée par la représentation par deux fois, dans les prières placées à la fin du texte narratif, d'un roi et d'une reine et par la présence de fleurs de lis dans l'ornementation de certains fonds (celui notamment du fol. 2 recto, où l'auteur, Gautier de Coincy, commence à dicter son texte à un scribe (repr. H. Focillon, 1950, pl. II). Il s'agit, selon toute vraisemblance, de Philippe VI (roi en 1328) et sa première femme Jeanne de Bourgogne (morte en 1349). C'étaient les grands-parents de Charles V, ce qui expliquerait pourquoi il racheta aux Anglais ce livre pris par eux à la bataille de Poitiers, en 1356, dans les bagages de Jean le Bon.

L'illustration du folio 70 verso est particulièrement intéressante, car la tour du château assiégé, incontestablement toscane, paraît bien être celle du Palazzo Vecchio de Florence construite au XIIIe siècle (**Fig. 50**). Le séjour de Pucelle dans cette ville est ainsi attesté. Les critiques qui en ont douté n'ont pu citer une autre tour analogue. La Torre de Mangio de Sienne n'a été commencée qu'en 1338, la silhouette de la tour du Palazzo dei Priori de Volterre, du XIIIe siècle, est trop trapue pour avoir servi de modèle. Quant aux tours toscanes qui ont pu disparaître, on n'en trouve aucune comparable dans les fresques, les peintures sur bois et les enluminures italiennes antérieures à 1320.

Le style de l'illustration du manuscrit prête à discussion. Toutes les miniatures portent l'empreinte indéniable de Jean Pucelle. L'artiste a conçu les compositions et en pei-

gnit la plupart lui-même. Mais l'esprit des compositions n'est pas uniforme. Il y en a qui, sur un fond ornemental, installent au premier plan des personnages de grande taille; les indications de profondeur spatiale y sont très modestes (un bout de terrain, un ou deux meubles placés obliquement). Telles sont les illustrations des prières où l'on voit l'*Annonciation* et le roi et la reine à genoux devant la Vierge (H. Focillon, 1950, pl. XXXVI – XL). Si le modelé des personnages en clair-obscur n'était pas prononcé et si les meubles n'étaient pas volumétriques et raccourcis, on pourrait dater ces compositions de l'époque antérieure au séjour italien (celle du *Bréviaire de Blanche de France* (Rome, Bibl. Vaticane, ms. Urb. lat. 603; repr. F. Avril, 1978, p. 16, pl. III). Au contraire, dans le *Suicide de Girart* (H. Focillon, 1950, pl. XIII), bien que les figures soient très grandes et simplement alignées en frise devant un fond fleurdelisé, leurs visages vigoureux, leurs expressions intenses, leur plasticité témoignent de l'expérience italienne. Un autre groupe (une bonne quinzaine) de miniatures s'en ressentent également dans les architectures, mais leurs personnages sont relativement petits et frêles. D'autres encore montrent d'ambitieuses vues de villes avec des tours manifestement toscanes (Constantinople, H. Focillon, 1950, pl. XXX; et Averdon (?) près d'Orléans, **Fig. 50**) et des intérieurs d'une cohésion impressionnante, grâce à l'unité de l'éclairage – qui domine l'incorrection de la perspective (**Fig. 51**).

Les *Miracles de Notre Dame* sont, de l'avis bien justifié de la critique, la dernière grande œuvre connue de Pucelle, de peu antérieure à sa mort survenue en 1333 ou 1334. Devant la variété de ces miniatures on a l'impression que l'artiste a ouvert ses recueils de dessins pour y puiser des modèles datant de plusieurs périodes de son activité. D'autre part, il n'est pas exclu qu'il ait pu exécuter certaines des miniatures lui-même. Dans *l'Enlèvement de la nonne* (repr. coul. F. Avril, 1978, pl. 13), on voit deux chevaux d'un dessin élégant et nerveux; l'un d'eux est vu de front en un raccourci remarquable. Dans les *Adieux de l'Empereur de Rome à sa femme* (H. Focillon, 1950, pl. XXVI), deux chevaux ne sont qu'une manipulation du modèle précédent; et ils sont de bois. C'est un exemple évident d'une composition fort intéressante mais exécutée par un collaborateur de l'atelier qui n'a plus été surveillé par le maître. Le cheval présentant son poitrail, motif d'origine italienne, a dû frapper le grand continuateur de Pucelle, Jean Le Noir, qui eut sans doute accès aux dessins de l'atelier du maître. Il apparaît par deux fois (dont une en inversion, procédé caractéristique du maniement d'un modèle d'atelier) dans l'*Annonce aux bergers* des *Heures de Yolande de Flandre* (notice 14, **Fig. 59**).

Dans les *Miracles de Notre Dame,* la page de frontispice qui glorifie la *Vierge sur le trône de Salomon,* d'une iconographie savante et déjà ancienne, mais rare en France, atteste une fois de plus le vif intérêt que Pucelle portait à la formulation visuelle des complexes idées théologiques.

On ne manque pas d'être frappé dans les *Miracles de Notre Dame* par l'abondance des images de la *Vierge à l'Enfant* et le soin dans le rendu de la polychromie qui les anime. Il est certes question de ces images dans les histoires de Gautier de Coincy. Mais dans son discours sur les «papelars et les béguins» (faux dévôts, hypocrites) aucune image n'est mentionnée. C'est l'artiste qui l'a ajoutée, placée sur un autel, devant un «mauvais prêtre» (repr. H. Focillon, 1950, pl. V). Dans le *Miracle de Notre Dame blessée au genou qui saigne,* c'est un tableau, *Vierge à l'Enfant* du type *Glycophilousa,* une Madone trônant vue en pied, que les assiégés exposent sur les murs face aux ennemis (**Fig. 50**). L'intérêt de Pucelle pour la polychromie de statues et pour la peinture de chevalet est manifeste. Il pourrait bien corroborer l'ingénieuse idée de François Avril (1978, p. 19) qui, ayant observé dans les miniatures des *Miracles* une exécution plus pâteuse et une touche plus large que dans les œuvres antérieures, a pensé que Pucelle «pourrait s'être initié sur le tard aux techniques de la peinture de chevalet». Ajoutons: et à celles de la polychromie des statues, pratique très souvent associée à l'autre.

Ainsi l'évolution de Pucelle pendant la vingtaine d'années où nous pouvons le suivre allait *grosso modo* du graphisme pur, de la grisaille et des teintes tendres vers une peinture plus colorée, plus sonore et vers le rendu du détail réaliste de plus en plus souligné. N'oublions pas que nous ignorons la date de naissance de l'artiste. Il a pu mourir relativement jeune. E. Panofsky pensait définir l'évolution de Pucelle en faisant diminuer dans son art l'intensité de l'impact des impressions italiennes. Il citait Dürer. C'est en effet le parcours fréquent des artistes du Nord de l'Europe rentrés d'Italie. J'ai pu le vérifier pour plusieurs peintres français du XVIIe siècle. Mais ce schéma théorique ne s'applique pas à Pucelle. Lorsque E. Panofsky écrivait ce qu'il a imprimé en 1953, on ignorait la date de la mort de Pucelle (1333-1334) découverte par Françoise Baron et l'on hésitait (H. Focillon notamment) à lui réserver une participation personnelle dans les enluminures des *Miracles de la Vierge*. Il vaut mieux s'en tenir aux dates et aux observations stylistiques nouvellement acquises. Elles me suggèrent, pour ma part, que l'artiste est mort en pleine vigueur de son talent.

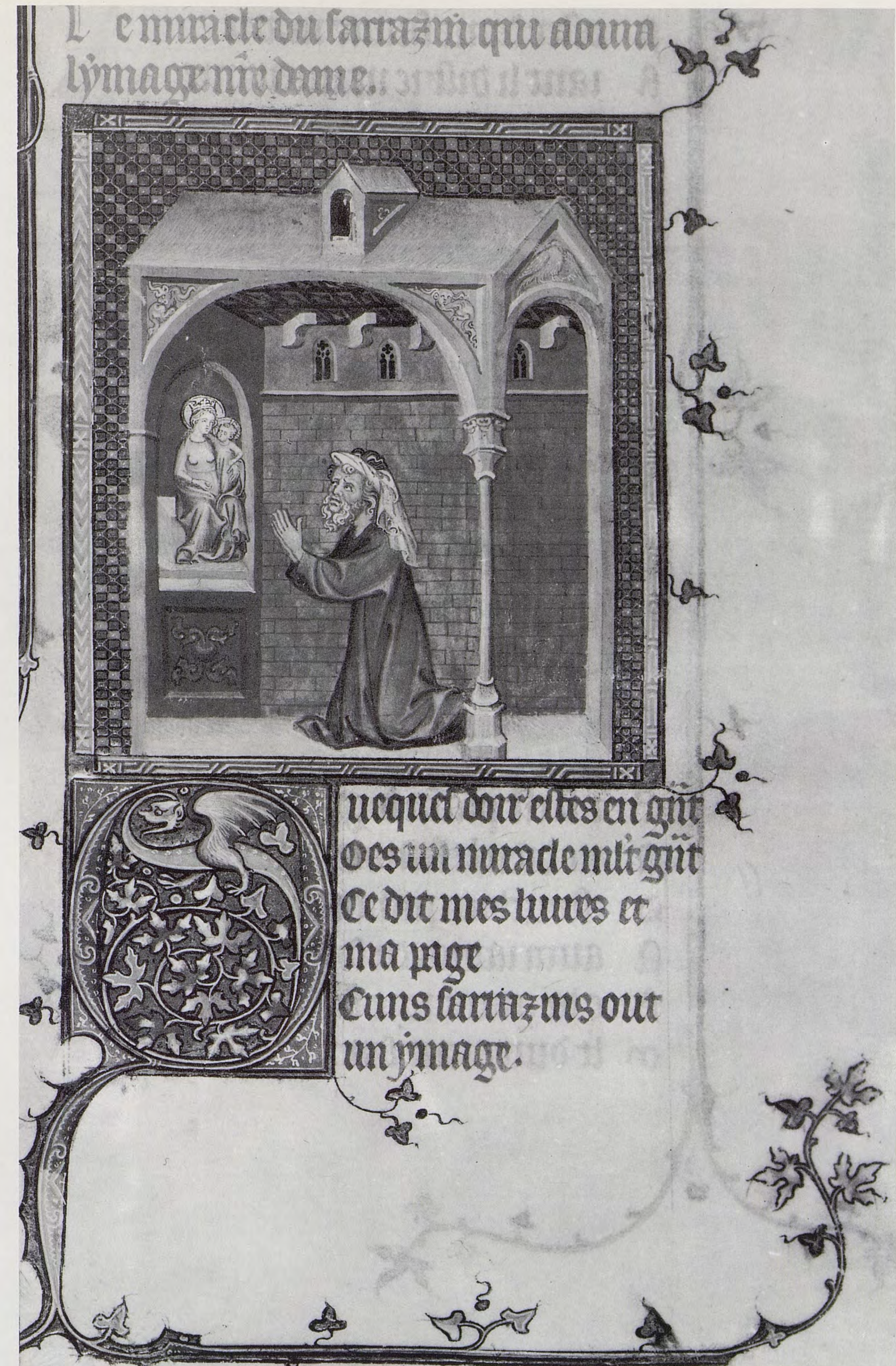


Fig. 51 Jean Pucelle et son atelier. *Le miracle du sarrazin qui donna l'ymage Notre Dame. Miracles de Notre Dame.* 1330 – 1335 Paris, Bibliothèque Nationale, m. n.a. fr. 24541, fol. 67 v.



Fig. 52 Jean Le Noir. L'*Annonciation.* Lettrine: *Jeanne de Navarre devant la Vierge à l'Enfant.* Bas de page: *le Jeu de colin-maillard? Heures de Jeanne de Navarre.* 1336 – 1340. Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3145, fol. 39.

Jean Le Noir

Enlumineur français travaillant à Paris entre 1335 et 1380 environ

N° 12

Heures de Jeanne de Navarre

Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3145

Parchemin
180 × 135 mm
271 fol.

L'Annonciation, fol. 39, **Fig. 52**

La Trinité, fol. 11, **Fig. 53**

HISTORIQUE

Jeanne de Navarre; Sœur Anne Belline, couvent des Cordelières de Lurcines (XVIIe siècle); comtes d'Ashburnham; Henry Yates Thompson; Edmond et Alexandrine de Rothschild.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 28; Paris, 1971, n° 234; Paris, 1972, n° 645; Paris, 1974, n° 639; Paris, *Fastes,* 1981, n° 265.

BIBLIOGRAPHIE

H. Yates Thompson, 1899; S. C. Cockerell, 1902, pp. 151 – 183; 1905, p. 15 sq., Fig. 1, 3 – 5, 8-9; L. Delisle, 1907, I, pp. 214 sq., 365, 405; M. Meiss, 1956, p. 191; K. Morand, 1962, pp. 20-21, 48-49, pl. XVIIc, XVIII, XXVa, XXXe; M. Meiss, 1967, pp. 120, 139, 161 – 163, Fig. 341, 345 – 348, 350, 544, 601; F. Avril, 1970, pp. 37 – 48; M. Thomas, 1976, pp. 209 – 231; F. Avril, 1978, pp. 20 – 22, pl. 15 – 17; 1981, n° 265.

COMMENTAIRE

L'enlumineur Jean Le Noir est mentionné dans les documents, en 1358, avec sa fille Bourgot, «enlumineresse de livres», comme ayant travaillé pour Yolande de Flandre, comtesse de Bar, et comme étant au service du roi Jean le Bon et du Dauphin, alors Régent du royaume, le futur Charles V. En 1372, il reçoit des paiements et des cadeaux de Jean duc de Berry. En 1375, il est cité comme enlumineur du roi Charles V et du duc de Berry, à Bourges. A ces données documentaires correspondent de façon frappante les œuvres exécutées pour ces trois mécènes où s'affirme l'intervention d'un artiste très personnel: les *Heures de Yolande de Flandre* (Londres, British Library, Yates Thompson MS. 27), vers 1353 – 1358 (notice 14); le *Bréviaire de Charles V* (Paris, B. N., ms. lat. 1052), vers 1364 – 1370 (notice 15); les *Petites Heures du duc de Berry* (Paris, B. N., ms. lat. 18014), première campagne de l'illustration vers 1372 ou 1375 – 1380 (notice 16). L'identification de cet artiste à Jean Le Noir, proposée d'abord pour les *Heures de Yolande de Flandre* par L. Delisle (I, 1907, pp. 214 sq., 365, 405) est aujourd'hui généralement acceptée comme plus que vraisemblable (M. Meiss, qui l'appelle encore prudemment «the Passion Master», K. Morand, F. Avril). Deux beaux livres auxquels cet enlumineur travailla avant d'entrer au service de Yolande de Flandre nous renseignent sur sa formation et les débuts de sa carrière: vers 1336 – 1340, les *Heures de Jeanne de Navarre* (la présente notice 12) et, vers 1348-1349, le *Psautier de Bonne de*

Luxembourg (New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters), Inv. 69.88, notre notice 13.

Dans les *Heures de Jeanne de Navarre,* Jean Le Noir a illustré le cycle des heures de la Vierge et celui des heures de la Passion. L'*Annonciation* (**Fig. 52**), qui ouvre le premier, trahit à la fois la directe filiation pucellienne de l'artiste et son tempérament personnel. Plusieurs éléments du décor de cette page sont les mêmes que dans l'*Annonciation* des *Heures de Jeanne d'Evreux* (notice 10, **Fig. 40**): la destinataire en oraison placée dans l'initiale sous la scène principale, le bas de page représentant un jeu des jeunes seigneurs et dames; l'archange Gabriel est agenouillé derrière une mince colonne et les anges musiciens surmontent la demeure de Marie. Mais tout est amplifié et plus complexe, l'architecture et sa profondeur, le drapé de la Vierge trônant sur un grand siège à auvent. On sent que le disciple qui connaissait bien les *Miracles de Notre Dame* (notice 11) fait étalage de ses ambitions spatiales. Celles-ci viennent peut-être d'un contact personnel de Le Noir avec l'Italie. L'artiste est d'ailleurs prompt à l'initiative. C'est ainsi que dans l'*Annonce aux bergers* (pl. coul. 15 *in* F. Avril, 1978) le paysage se passe de terrasses rocheuses mais forme des collines herbeuses et fleuries qui permettent d'abriter ou de cacher à moitié des personnages plus éloignés. Les expressions faciales sont plus intenses que chez Pucelle et rendent dramatiques non seulement *l'Arrestation du Christ* dont la composition suit de près celle de Pucelle, mais aussi *l'Adoration des Mages* (pl. coul. 17 et 16 *in* F. Avril, 1978). La multiplication d'oiseaux dans les marges, parfaitement observés, est encore plus frappante que dans le *Bréviaire de Belleville* (notice 9) et sera désormais l'une des caractéristiques de Jean Le Noir. Il est évident que celui-ci disposait de modèles dessinés de toutes sortes de motifs venant de l'atelier de Pucelle.

Les données héraldiques conduisent à dater le manuscrit après 1336. Son style paraît légèrement postérieur à celui de la belle page solennelle, encore très pucellienne, que Le Noir a peinte en tête de la *Bible historiale de Genève* (Bibl. publique et universitaire, MS fr. 2, fol. 1, pl. coul. 14 *in* F. Avril, 1978). Il paraît raisonnable de situer le livre d'Heures illustré pour Jeanne de Navarre (emportée par la peste en 1349) peu avant 1340.

Une insigne curiosité iconographique et stylistique (non observée, si je ne me trompe) est la représentation du globe terrestre qui accompagne la *Trinité* (fol. 11, notre **Fig. 53**). Ce n'est plus un disque abstrait mais une sphère couverte d'un véritable paysage. On y distingue nettement, du premier au dernier plan, l'eau avec ses vagues et un navire à voile; sur la rive, une ville fortifiée; un peu plus loin, à gauche, une bande de terre de couleur beige qui porte trois arbres très fins à feuillage détaillé (non des «boqueteaux») et un lapin; enfin, un ciel strié de sinueuses lignes bleues et ponctué de nuages dorés. Sur le folio 36, on voit un globe divisé en deux registres: la mer avec un bateau, la terre avec des maisons et des arbres. Cette représentation est assez proche de ce qu'on trouve sous le pinceau du Maître de la Bible de Jean de Sy dans la *Bible historiale* de Londres, de 1357 (repr. M. Meiss, 1967, Fig. 383 où la *Trinité* est erronément appelée le Christ); le globe est divisé en deux registres superposés: en bas, une bande de terre porte une ville (ou un château?) flanquée de groupes d'arbres, en haut, à gauche, un grand arbre et, à droite, une ville. Les antécédents iconographiques d'un tel globe animé d'échantillons de la réalité terrestre se trouvent dans les *Apocalypses* anglaises du XIII[e] siècle où cependant la terre est représentée sous forme d'un carré aux côtés ondulés posé sur le cercle de l'océan (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 180, p. 19, repr. *Reallexikon,* V, 1967, col. 1065-1066, Fig. 36). Telle sera l'image conçue par Jean Bondol, entre 1373 et 1381, dans la tenture de l'*Apocalypse d'Angers* (repr. R. Planchenault, s. d., Fig. 15). Mais dans les *Heures de Jeanne de Navarre* les échantillons symboliques de la réalité terrestre sont conçus comme formant un paysage continu. Or, cette image date de 1340 environ et elle est beaucoup plus avancée dans le sens de l'homogénéité spatiale que celle rigoureusement contemporaine, de Simone Martini à Avignon (repr. *in* M. Laclotte et D. Thiébaut, 1983, p. 14) ou celle de Jean de Sy dans la *Bible* de Londres, de 1357. Elle restera d'ailleurs, semble-t-il, sans postérité directe. Ce n'est qu'aux alentours de 1400 qu'elle réapparaîtra incidentellement. Il faudra attendre jusqu'à Jérôme Bosch et ses contemporains flamands pour voir le globe terrestre se couvrir d'un véritable paysage mis en perspective, de la Weltlandschaft des tableaux de Patinir.



Fig. 53 Jean Le Noir. *La Trinité.*
Heures de Jeanne de Navarre. 1336 – 1340.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3145, fol. 11.



Fig. 54 Jean Le Noir. *La rencontre des trois Morts et des trois Vifs. Psautier de Bonne de Luxembourg.* 1348-1349. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection. Inv. 69.86, fol. 321 v. et 322.

Jean Le Noir

Enlumineur français travaillant à Paris entre 1335 et 1380 environ

N° 13

Psautier de Bonne de Luxembourg

New York, The Metropolitan Museum of Art (The Cloisters) inv. 69.86

Parchemin
126 × 88 mm
333 fol.

La rencontre des trois Morts et des trois Vifs, fol. 321 v. et 322, **Fig. 54**

Le Fou, fol. 83 v., **Fig. 56**

Le mois de janvier–Janus, fol. 1 v., **Fig. 58**

HISTORIQUE

Bonne de Luxembourg (première femme de Jean, duc de Normandie, le futur Jean le Bon); Ambroise Firmin-Didot; baron Horace Landau; Martin Bodmer.

EXPOSITIONS

Cologne, 1978, III, p. 96; Nuremberg, 1978, n° 42; Paris, *Fastes,* 1981, n° 267.

BIBLIOGRAPHIE

E. Panofsky, 1953, p. 34, pl. 6; K. Morand, 1962, pp. 21-22, 40, pl. XIX b et c; M. Meiss, 1967, pp. 20, 31, 287, Fig. 352 – 355, 361; F. Deutschler, 1971, pp. 267 – 278; C. Vaurie, 1971, pp. 279 – 281; F. Avril, 1978, pp. 20, 35, pl. 18.

COMMENTAIRE

L'illustration de ce psautier abonde en singularités ou raretés iconographiques. Ces représentations illustrent les prières en fin de texte qui sont facilement marquées par les désirs personnels du destinataire du manuscrit, ici Bonne de Luxembourg, fille de Jean roi de Bohême et épouse du duc de Normandie, le futur roi Jean le Bon. Comme nous allons le préciser, l'exécution du manuscrit paraît bien dater des atroces années de la grande peste, 1348 et 1349. La familiarité avec la souffrance, la terreur de la mort, l'ardeur de la supplication inspirent ces illustrations. La Passion du Christ devenue physiquement proche, quasi-tangible, donne lieu à deux images importantes. Le Christ en Croix qui indique de la droite sa plaie au côté et dit à un couple agenouillé (sans doute Bonne de Luxembourg et le duc son époux); « Ha homine et fame voy que sueffre pour toy. Voy ma douleur, mon angoisseus conroy (état) » est une des premières et des plus explicites évocations de l'Imago Pietatis (*Christ de Pitié,* Schmerzensmann) qui sera plus tard isolée en sujet de dévotion (repr. L. Freeman Sandler, 1984, Fig. 27). Etroitement lié et également précoce est le thème de la *Sainte Plaie* accompagnée d'instruments de la Passion (*idem,* Fig. 17). Le *Trône de Charité* (Cat. Exp. *Fastes,* 1981, repr. p. 315) spirituellement sinon compositionnellement fait pendant au *Trône de Salomon* dans les *Miracles de Notre Dame* (notice 11); cette parenté prouve combien Jean Le Noir était imbu des préoccupations théologiques de son maître Pucelle.



Fig. 55 Attribué à Francesco Traini. *Triomphe de la Mort*. Détail. Vers 1342. Pise, Campo Santo.

Une sorte de diptyque de pages en regard représente le *Dit des trois Morts et des trois Vifs* (**Fig. 54**). Ce récit moralisateur était connu en France dès le XIIIe siècle et une illustration du *Recueil de poésies françaises* composé vers 1285 Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 3142, fol. 311 v., repr. H. Martin, 1923, pl. 13) oppose trois jeunes princes (vêtus d'hermine) à trois squelettes; ils sont tous debout. La finesse du dessin et la variété des expressions et des attitudes non seulement des jeunes gens mais des squelettes annoncent déjà les mêmes traits de l'image du *Psautier de Bonne de Luxembourg*. Mais il est évident que l'illustrateur de ce livre a connu la fameuse fresque du Campo Santo à Pise qu'on donne maintenant à Francesco Traini (**Fig. 55**) et date des débuts des années 1340. Non seulement il a représenté les trois Vifs en cavaliers mais l'un d'eux, coiffé du chapeau à bec italien, se bouche le nez et le cheval d'un autre baisse son long cou vers la terre: tous ces motifs se retrouvent à Pise. Dans la fresque comme dans l'enluminure un seul des squelettes est totalement dévêtu. Quand on ajoute l'éloquente animation des hommes, des chevaux et des squelettes, si caractéristique de l'esprit italien, on est en droit de se demander si Jean Le Noir n'a pas pris des croquis à Pise même.

Mais c'est l'iconographie du texte du *Psautier,* par ailleurs traditionnelle, qui offre les données capables de préciser la date de l'exécution. Le Psaume 52 d'habitude illustré par la figure d'un Fou s'accompagne ici d'une scène à deux personnages (**Fig. 56**). On a toujours été frappé par le féroce antisémitisme qui caractérise le personnage de gauche, le fou: ce Juif est obligé de boire dans un grand calice par un homme qui tire son capuchon et le fustige en même temps. Le style des enluminures du *Psautier* a suggéré sa datation vers 1345 – 1350 (Cat. Exp. *Fastes,* 1981, n° 267). Or, dans cette fourchette chronologique, les années 1348 et 1349 sont celles de la grande peste. Aussitôt, les Juifs furent accusés d'avoir empoisonné l'eau. On les brûle à Narbonne et à Carcassonne dès la première vague d'épidémie, au printemps de 1348. La haine continuera malgré les deux bulles proclamées en 1348 par Clément VI qui ne manqua pas de présenter la peste comme un «mystérieux décret divin» et de faire observer que les Juifs eux-mêmes en sont aussi les victimes. Lorsqu'on s'aperçoit que Guillaume de Machaut a écrit dans son *Jugement du roi de Navarre* que les rivières et les sources qui étaient claires ont été empoisonnées en maint lieu par les Juifs, et que pendant les années de peste il était précisément au service de Bonne de Luxembourg, on n'hésite pas à interpréter l'image du *Psautier* en fonction de ces sentiments: le Juif est obligé de boire l'eau qu'il a lui-même empoisonnée, ce qui le rend pareil à un insensé; il tient à la main la mince baguette qui sert aux sourciers. Le même visage maléfique a été donné à Janus dans le calendrier du *Psautier* (**Fig. 58**). Comme le dieu bifrons regarde à la fois l'année passée et l'année qui commence, on pourrait penser que cette illustration date déjà de 1349, année aussi sinistre que la précédente, mais avant le mois de septembre lorsque Bonne de Luxembourg succomba elle aussi à l'épidémie.

Chose curieuse, tout en étant nettement sémite, la tête pointue ressemble étrangement à celle du fameux Triboulet qui sera le sot préféré de René d'Anjou immortalisé par Laurana (**Fig. 57**): cou puissant et droit courant au sommet du crâne à la rencontre d'un front qui prolonge le nez. Ce sommet, Triboulet l'avait si petit qu'il pouvait le couvrir de la pelure d'une demi-orange (E. Tietze-Conrat, 1957, p. 41). Déjà Thersite de l'Iliade, le plus impudent farceur parmi les Grecs, avait une tête en pain de sucre (rappelé par



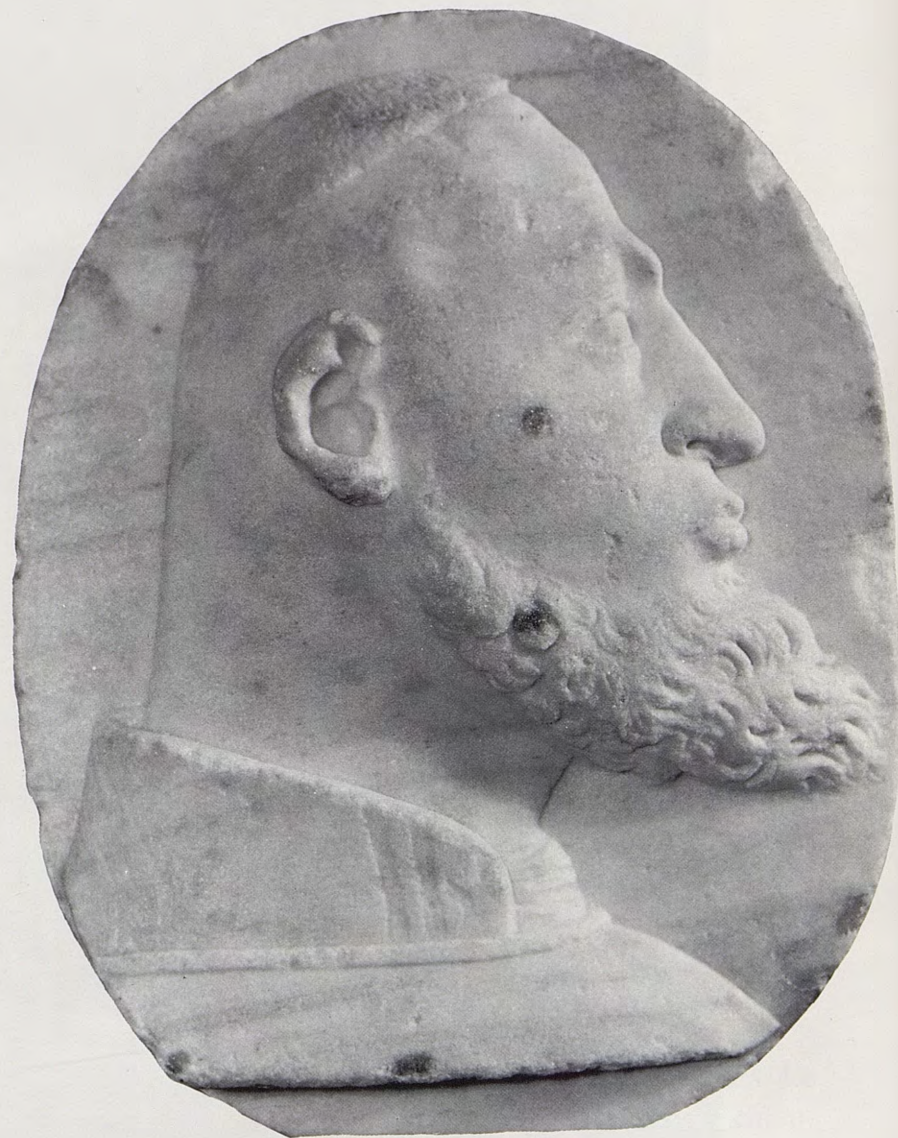
Fig. 56 Jean Le Noir. *Le Fou. Psautier de Bonne de Luxembourg*. 1348-1349.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection. Inv. 69.86, fol. 83 v.

M. Lever, 1983, p. 108). Il en est de même du sot du duc de Bourgogne (*Recueil d'Arras,* fol. 288, repr. *idem,* p. 123); de même de Scoccola, le bouffon des Este, peint vers 1470, par Cossa au Palazzo Schifanoia, à Ferrare (E. Tietze-Conrat, 1957, Fig. 67); de même encore de Triboulet II, qui amusait Louis XII (dessin à Chantilly, *idem,* Fig. 47). La plupart d'entre eux avaient un cou de taureau. Il faut croire que les seigneurs recherchaient ce type d'homme microcéphale considéré (à tort, bien entendu) comme un insensé caractérisé. Notre manuscrit paraît prouver qu'il en était ainsi depuis le milieu du XIVe siècle. Son peintre n'avait qu'à exagérer la courbe du nez pour le besoin de la cause.

Le style des miniatures que nous avons reproduites (**Fig. 54** et **56**) est de la plus haute qualité dans l'enluminure française du milieu du XIVe siècle. Il se distingue de celui de Jean Pucelle, où il est cependant enraciné, par une graphie plus affinée, plus incisive, qui détaille admirablement les moindres articulations des formes et les inflexions expressives des visages. Telles sont du moins les trois images reproduites. Les autres illustrations du livre de Bonne de Luxembourg, bien que sans doute conçues et esquissées par Jean Le Noir, qui apparaît ici en chef d'atelier, n'ont pas la même acuité du dessin comme on peut se rendre compte en comparant le profil du *Fou* (**Fig. 56**) avec les deux profils de *Janus* (**Fig. 58**). La grisaille des enluminures exécutées par l'atelier est moins dense, moins soyeuse. Il y a là peut-être la collaboration de la fille de Le Noir, Bourgot «l'enlumineresse» (supposition de F. Avril, Cat. Exp. *Fastes,* 1981, p. 316).

La graphie de Le Noir empêche ses figures au contour fascinant de s'enfoncer dans la profondeur qu'il ne manque cependant pas de suggérer (voir le terrain du cimetière dans la **Fig. 54**). Ainsi, par son écriture ciselée, ce peintre reste un représentant manifeste de la tradition française, alors que ses deux grands contemporains, le Maître du Remède de Fortune et le Maître de la Bible de Jean de Sy, visent moins à la calligraphique et autonome beauté des formes qu'à un illusionnisme spatial global, qui pour rester embryonnaire, n'en trahit pas moins leurs origines septentrionales.

Fig. 57 Francesco Laurana. *Triboulet, le bouffon du Roi René.* Vers 1460. Relief en marbre.
Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum.



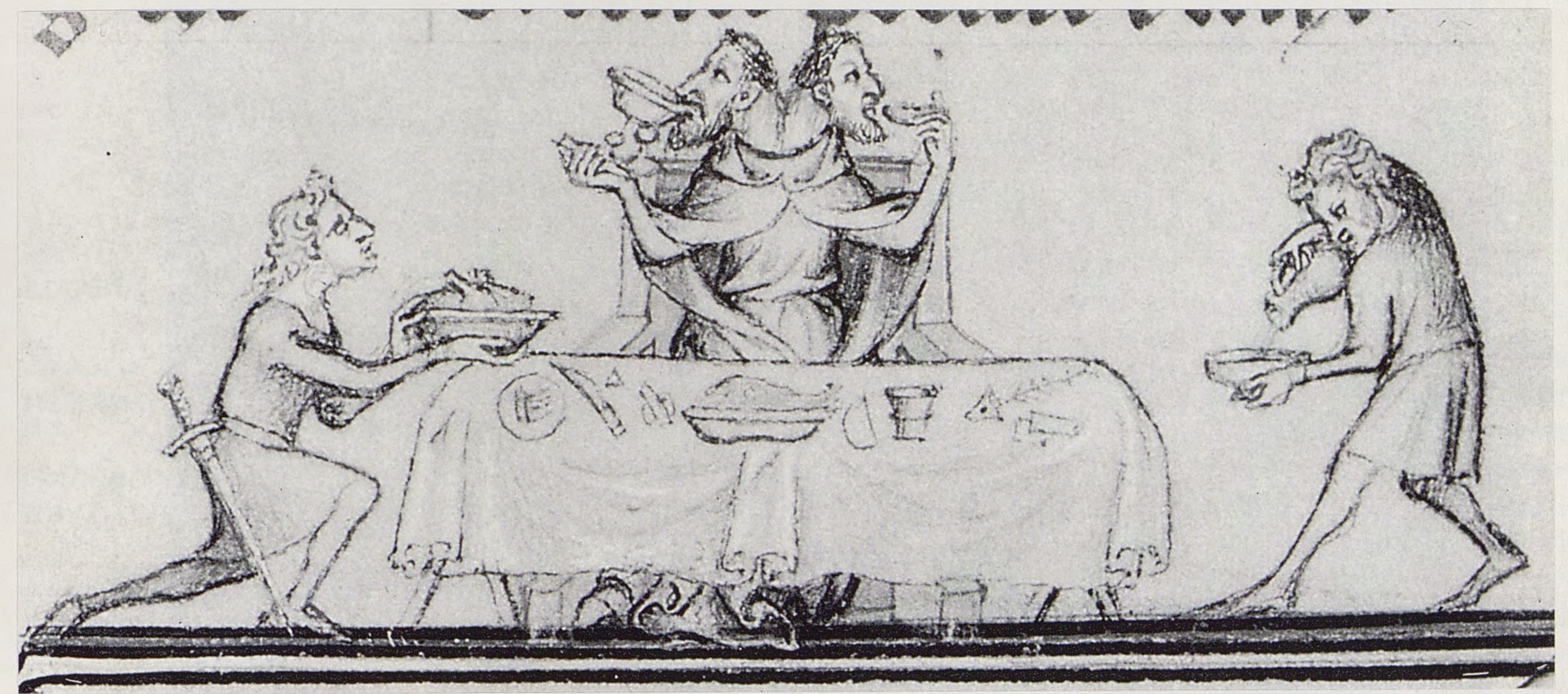


Fig. 58 Jean Le Noir et son atelier. *Le mois de janvier – Janus. Psautier de Bonne de Luxembourg.* 1348-1349.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection. Inv. 69.86, fol. 1 v.

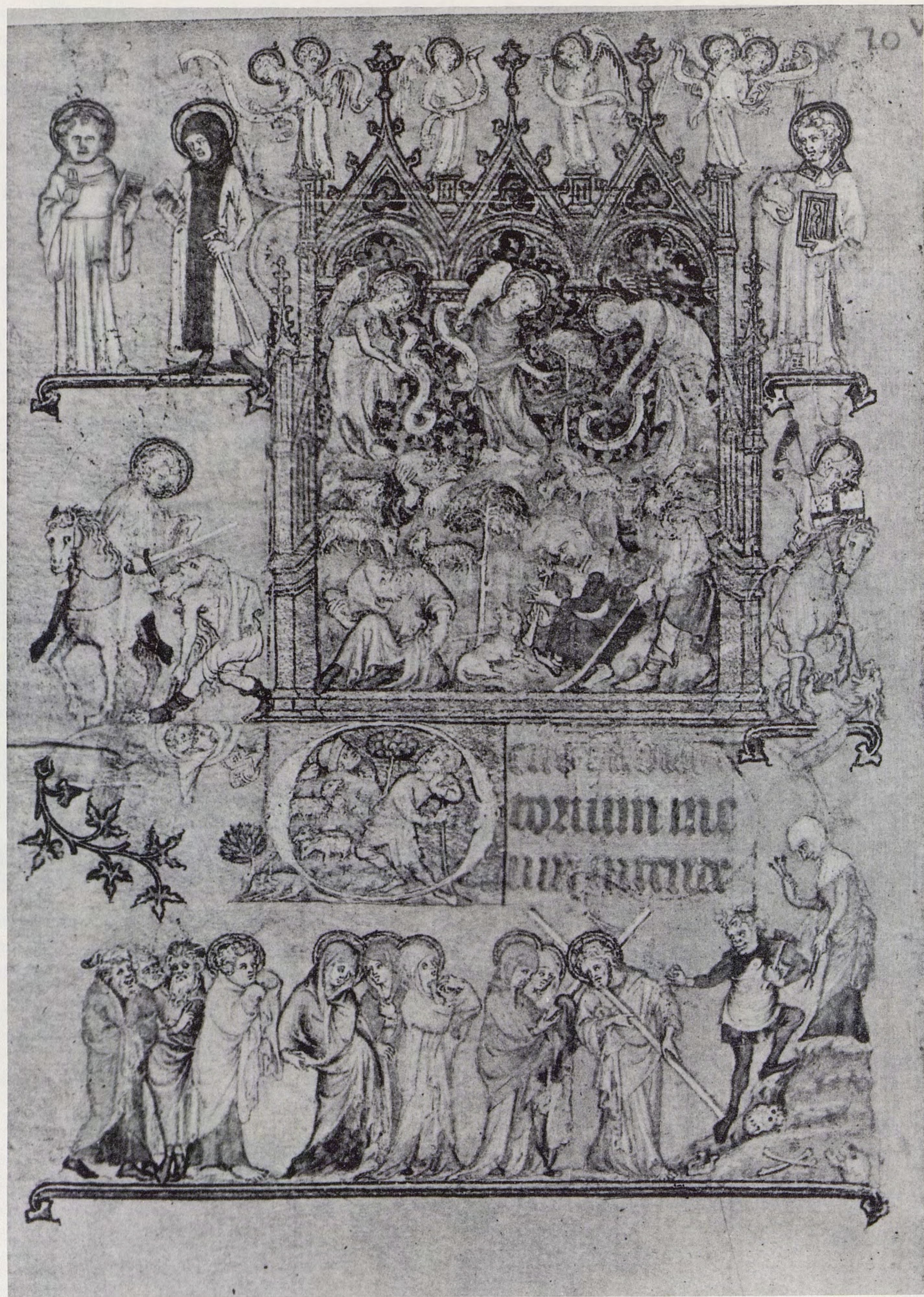


Fig. 59 Jean Le Noir. *Annonce aux Bergers et Montée au Calvaire. Heures de Yolande de Flandre.* 1355 environ. Londres, British Library, Yates Thompson 27, fol. 70 v.

Jean Le Noir

Enlumineur français travaillant à Paris entre 1335 et 1380 environ

N° 14

Heures de Yolande de Flandre

Londres, British Library, Yates Thompson 27

Parchemin
112 × 80 mm

Annonce aux Bergers et Montée au Calvaire,
fol. 70 v., **Fig. 59**

Fuite en Egypte et Mise au Tombeau,
fol. 86 v., **Fig. 60**

HISTORIQUE

Yolande de Flandre; Charles V; John Ruskin.

BIBLIOGRAPHIE

S. C. Cockerell, 1905; L. Delisle, 1907, I, pp. 214 sq., 365, 405; K. Morand, 1962, pp. 22-23, 41, pl. XXa et XXb; M. Meiss, 1967, pp. 20, 103, 106, 139, 159, 160, 167, 168, 171, 174, 187, 380 n. 14, 381 n. 63, 382 n. 65, 388 n. 26, 394 n. 74, Fig. 363 – 366; F. Avril, 1978, p. 21, Fig. VIII.

COMMENTAIRE

Le manuscrit porte sur plusieurs pages les armes de Yolande de Flandre après son mariage avec Philippe de Navarre comte de Longueville, en 1353. On suppose qu'il a pu être offert à la princesse à cette occasion. Si rien ne le prouve, l'évolution du style de Jean Le Noir invite à situer les enluminures aux alentours de 1355. L'artiste passa au service du roi Jean le Bon et du futur Charles V dès 1358.

Le livre a connu des mésaventures à peine moins graves que les *Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry* (notice 37). Une crue de la Tamise au XIXe siècle l'a considérablement endommagé. Le séjour dans la collection de John Ruskin ne lui fut pas propice: cet enthousiaste de l'art médiéval, ce philosophe qui ne concevait pas d'authentique civilisation sans le respect de l'art aimait à dépecer les manuscrits anciens pour en extraire les enluminures qu'il admirait. Il était loin d'être le seul à ignorer combien précieux pour la véritable compréhension d'un manuscrit médiéval est le lien entre le texte et l'image qui l'accompagne. Les folios des *Heures de Yolande de Flandre* furent dispersés. Quelques-uns se retrouvent à Oxford (Bodleian Library) et à Stockholm (Musée National); d'autres manquent toujours (K. Morand, 1962, p. 41).

Neuf folios abondamment enluminés, les illustrations du Calendrier qui suivent fidèlement celles du *Bréviaire de Belleville* (notice 9, **Fig. 27, 28, 38**) et de multiples drôleries subsistent heureusement pour témoigner avec une impressionnante éloquence du talent de Jean Le Noir au milieu de sa carrière. Le Calendrier et les nombreux motifs figuraux

empruntés à Pucelle prouvent combien il restait encore tributaire de son maître. Mais la conception des pages dont les miniatures principales sont consacrées aux heures de la Vierge tandis que leurs bas-de-page illustrent les épisodes de la Passion est de la plus grande originalité.

Nous en reproduisons celle, relativement épargnée par l'humidité, où sous l'*Annonce aux Bergers* s'étire le long cortège de la *Montée au Calvaire* (fol. 70 v., notre **Fig. 59**). Pour en apprécier l'art il convient de ne pas oublier que la page est un peu plus petite qu'une carte postale. L'énergie du dessin, son économie et sa finesse résistent pourtant à l'épreuve que leur fait subir notre agrandissement. La première impression est celle d'une extraordinaire densité de la figuration. L'artiste paraît avoir mis toute son ambition, toute son ardeur à peupler chaque pouce de parchemin. Les marges sont occupées par des anges, par des saints (le cheval vu de front de saint Martin, à gauche, est une inversion de celui de saint Georges, à droite, et leur prototype vient de Pucelle (notice 11, repr. F. Avril, 1979, pl. 13). Trois anges annoncent la bonne nouvelle à quatre bergers en agitant de longues banderoles. Le paysage de cette scène est assez étendu pour abriter de nombreuses brebis, un chien et de hauts arbres qui diminuent avec l'éloignement. Dans l'initiale s'agitent dans un paysage deux autres bergers et paissent d'autres brebis. Dix personnages forment le cortège du Portement de Croix qui s'apprête à gravir la colline du Calvaire où le précèdent un bourreau brandissant un marteau et la méchante femme qui a forgé les trois clous et qui tient les tenailles. Le crâne d'Adam et des ossements ne sont pas moins visibles.

Comment tout cela se loge-t-il sur la petite page sans confusion? Grâce à l'extraordinaire sens du rythme qui ménage partout autour des formes un vide (ou une tache de couleur) capable de dégager des silhouettes vibrant de mouvements expressifs. Il suffit d'arrêter le regard sur la procession du bas-de-page pour y distinguer aussitôt trois groupes composés chacun de personnages parfaitement individualisés. Parmi les nouveautés iconographiques qu'il trouvait d'esprit et d'origine sans doute siennois, M. Meiss a insisté sur le geste tendre de la Vierge, qui aide le Christ à porter la croix. Mais ce geste était connu dans l'enluminure française dès la fin du XIII[e] siècle; on le distingue sur le fol. 125 des *Poésies de Robert de Blois* (repr. H. Martin, 1923, pl. 24). Il réapparaîtra dans le *Parement de Narbonne* (notice 35, **Fig. 133**).

Rares sont les pages de manuscrits français du milieu du XIV[e] siècle qui peuvent rivaliser avec celles des *Heures de Yolande de Flandre* en profusion du décor. Aucune, semble-t-il, avec la richesse et la verve de narration présentées avec autant de précision et de lisibilité.

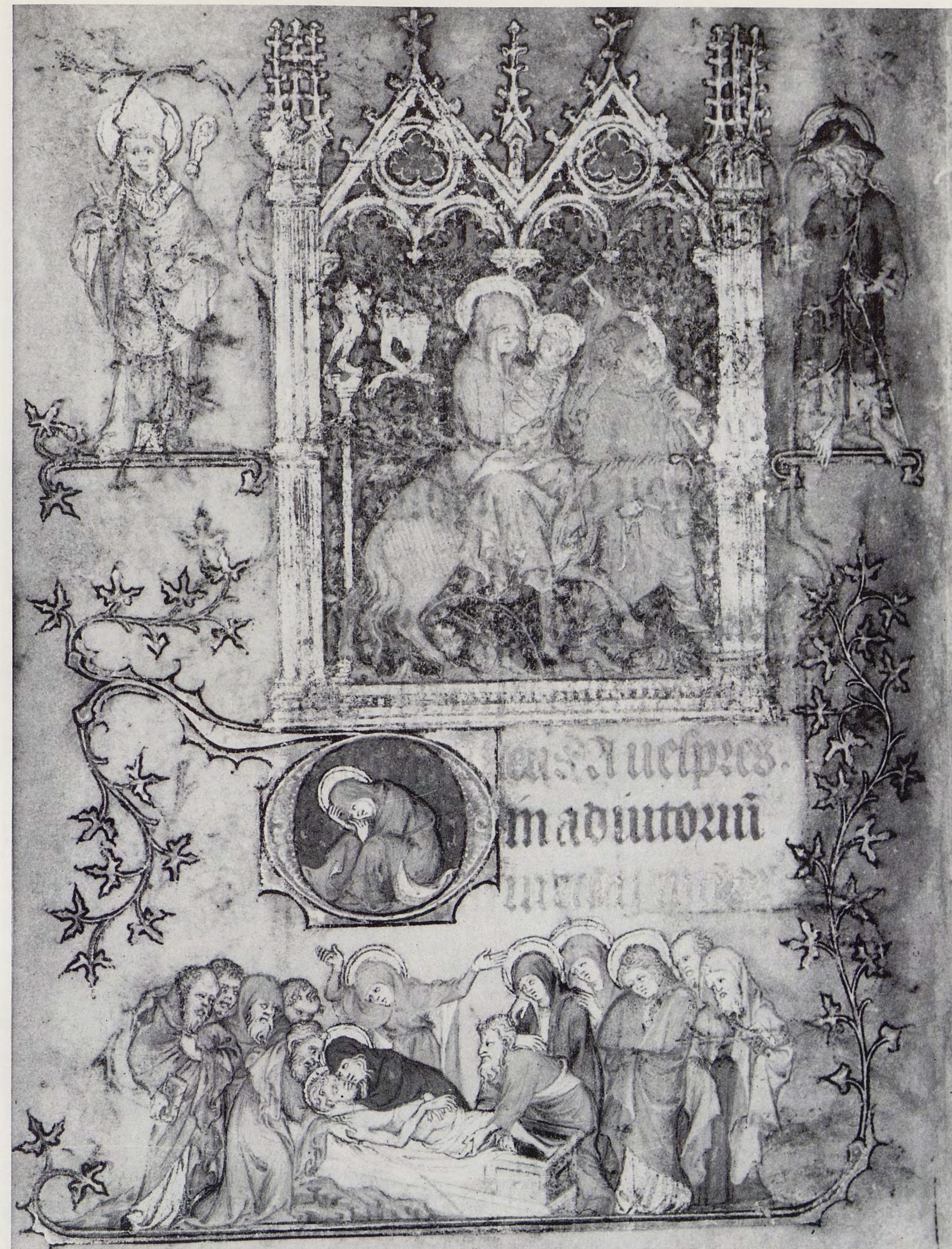


Fig. 60 Jean Le Noir. *Fuite en Egypte et Mise au Tombeau. Heures de Yolande de Flandre.* 1355 environ. Londres, British Library, Yates Thompson 27, fol. 86 v.

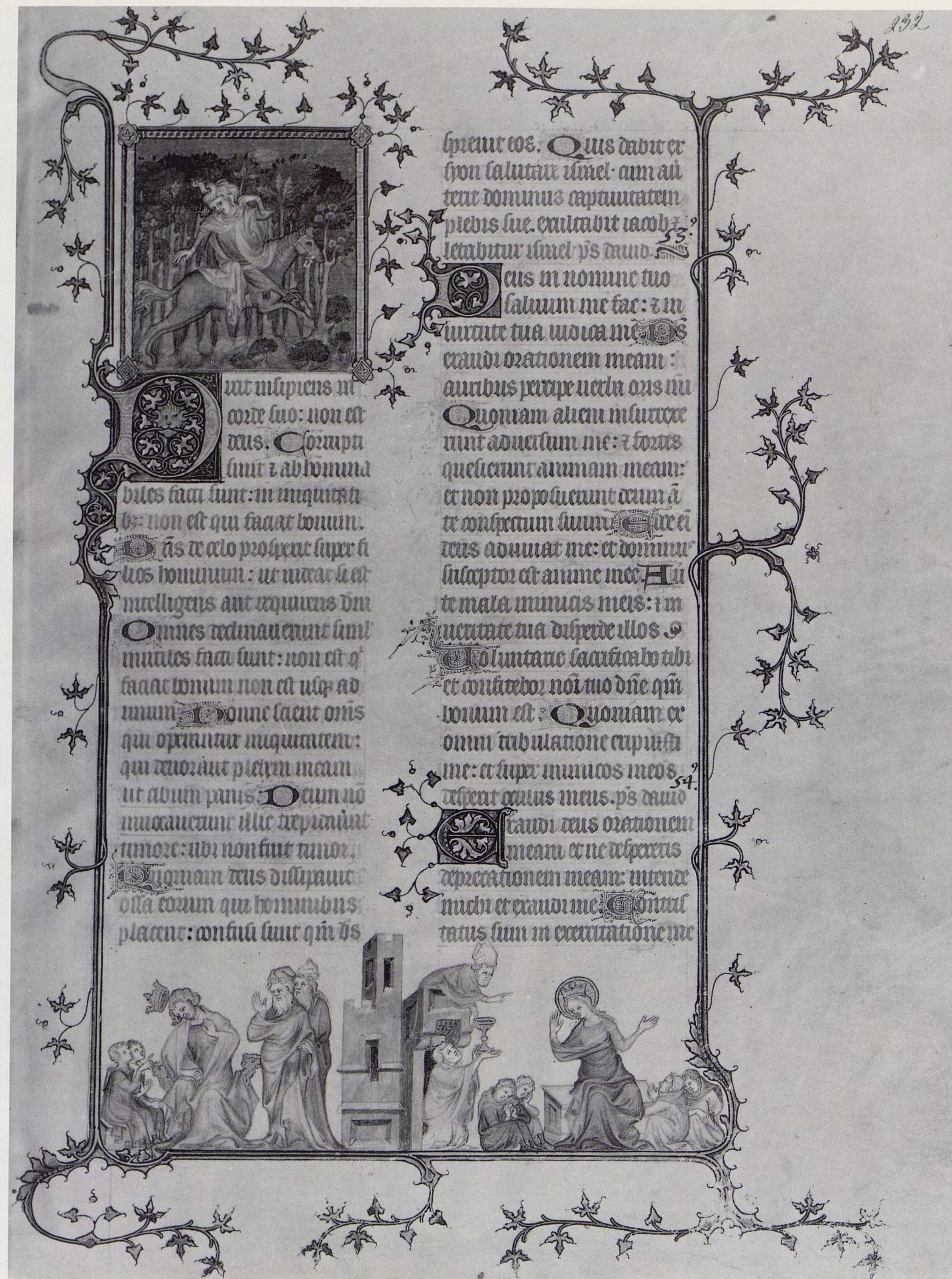


Fig. 61 Jean Le Noir. *La mort d'Absalon. Bréviaire de Charles V.* 1364 – 1370. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1052, fol. 232.

Jean Le Noir

Enlumineur français travaillant à Paris entre 1335 et 1380 environ

N° 15

Bréviaire de Charles V

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1052

Parchemin
235 × 170 mm
617 fol.

La Mort d'Absalon, fol. 232, **Fig. 61**

Charles V en prière devant Dieu (ou le Christ). Le Jugement Dernier, fol. 261, **Fig. 62**

HISTORIQUE

Charles V; Charles VI; Louis d'Orléans, Jean de Berry; Charles VII.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 41; Paris, 1907, n° 19; Bourges, 1951, n° 4; Paris, 1955, n° 111; Paris, B. N. 1968, n° 173, pl. 17; Paris, *Fastes,* 1981, n° 287.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1881, p. 335; 1884, pp. 285 – 287; 1902, pp. 89 – 93, pl. XVII-XVIII; 1907, I, pp 187 – 190; C. Couderc, 1910, p. 13, pl. XXX; H. Martin, 1923, pp. 63, 65, pl. 69, Fig. XCIV; V. Leroquais, 1934, III, pp. 49 – 57, pl. XLIII – XLVII; J. Sokolova, 1937, pp. 110 – 112, Fig. 30 – 32; J. Porcher, 1959, p. 52, pl. LV; K. Morand, 1962, pp. 25 – 28, pl. jy XXIIc, XXIIIb et c, XXVc, XXVIc, XXVIIIc; M. Meiss, 1967, pp. 159 – 164 et passim, Fig. 351, 359, 362, 367, 371, 839; C. R. Sherman, 1969, pp. 47-48, Fig. 39; F. Avril, R. A., n° 9, 1970, pp. 43 – 45; M. Thomas, 1971, Fig. 6; F. Avril, 1978, pp. 20, 22, pl. 37.

COMMENTAIRE

Ce bréviaire exécuté sans doute pour Charles V, assez tôt dans son règne, probablement vers les années 1364 – 1370, s'inspire, surtout dans l'illustration des psaumes, du *Bréviaire de Belleville* (notice 9). Ce modèle vieux d'une quarantaine d'années gardait toujours un prestige intact aux yeux de la famille royale. Mais il suffit de comparer dans les deux manuscrits le traitement d'un même thème pour être en mesure d'estimer avec précision l'attitude de Jean Le Noir par rapport à son maître. La *Mort d'Absalon* dans le *Bréviaire de Charles V (***Fig. 61**) est en apparence fidèlement copiée de l'image du *Bréviaire de Belleville* (**Fig. 29**). Mais des inflexions minimes du dessin suffisent à Jean Le Noir pour donner à l'homme et au cheval un mouvement plus nerveux, un accent de terreur plus convaincant. La différence est encore plus nette lorsqu'on remarque que Pucelle fait adhérer au fond quadrillé de l'enluminure le terrain et les quelques arbres strictement nécessaires au rendu du récit biblique alors que Le Noir peint toute une forêt dense et présentée de plain-pied avec le spectateur. Par cette évocation réaliste – l'une des plus anciennes connues de la forêt intime – l'artiste rend plus intense notre impression du drame. Et cela en dépit de sa couleur plus claire, plus douce et plus raffinée que celle de Pucelle.

F. Avril (1978, pl. 37) eut raison d'insister sur le caractère insolite de l'illustration du psaume 109 qui représente d'habitude la Trinité où, selon les paroles initiales du texte, le Christ est assis à la droite de Dieu le Père: Jean Le Noir

a montré Dieu le Père (ou le Christ au nimbe cruciforme) trônant seul et tendant son bras à Charles V agenouillé en prière (**Fig. 62**). Un tel voisinage physique direct entre le destinataire du manuscrit et le Christ (ou Dieu le Père) trônant n'était pas sans précédent. Dans les *Heures Grey-Fitz Payn,* vers 1300-1308, on voit dans l'initiale D du folio 29, Joan Fitz-Payn agenouillée tout près du trône où est assis le Christ bénissant (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 242; repr. coul. *in* J. Harthan, 1977, p. 43; analyse p. 45, réf. bibl.; p. 176). Mais le contexte spirituel est très différent. Dans le manuscrit anglais, l'image illustre la prière à la Trinité et le Christ ne regarde pas la dévote. Dans le *Bréviaire,* Le Noir, en s'inspirant très probablement des compositions analogues de Pucelle qui devaient décorer les deux volumes du *Bréviaire de Belleville* (notice 9), a créé un lien personnel entre le dévot et le personnage divin.
Si le geste de Dieu le Père dans notre Fig. 62 ne saurait certes être interprété comme une invite à prendre place sur le trône, il signifie l'accueil au Paradis de l'élu divin par excellence qu'était par la vertu du sacre le roi de France. Cet aspect «théocratique» était sans doute dans l'esprit de Charles V un élément politique capital tendant à compenser les défaites de Crécy et de Poitiers et à raffermir au-delà de toute contestation anglaise les droits des Valois à la couronne de France. L'accès à la présence divine est en rapport direct avec le *Jugement Dernier* représenté dans le bas de page et répétant probablement la composition perdue du *Bréviaire de Belleville.* L'image du Paradis dans le *Jugement Dernier* est ici assez particulière: c'est un palais contenant plusieurs habitacles étagés où sont logées les âmes couronnées par un ange qui surmonte la porte d'entrée.

Cette sorte de candidature privilégiée du roi de France au séjour des élus rend moins étrange, moins inattendue la miniature où le duc Jean de Berry, frère de Charles V et possesseur du *Bréviaire,* se fait recevoir par saint Pierre à l'entrée du Paradis (notice 39, **Fig. 158**).

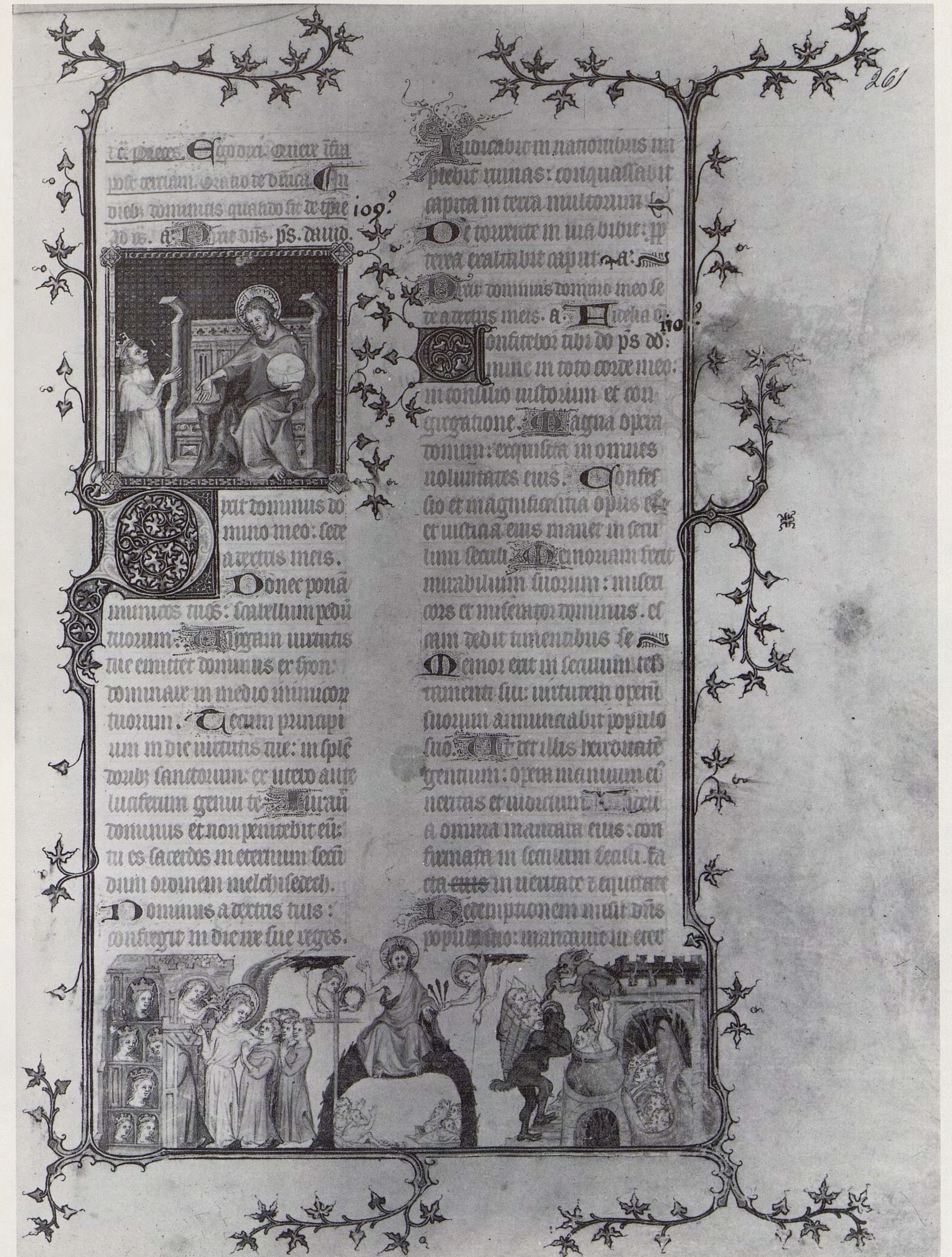


Fig. 62 Jean Le Noir. *Charles V en prière devant Dieu (ou le Christ). Le Jugement Dernier. Bréviaire de Charles V.* 1364 – 1370. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1052, fol. 261.



Fig. 63 Jean Le Noir et le présumé Jacquemart de Hesdin. *L'Annonciation* surmontée du *Christ de Pitié* entre la *Vierge à l'Enfant* et *saint Jean-Baptiste* et entourée de *douze apôtres* et de *David* (en bas, au centre). Dans l'initiale: *le duc de Berry en prière*. *Petites Heures du duc de Berry*. Vers 1375. Paris. Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 22.

Jean Le Noir

Enlumineur français travaillant à Paris entre 1335 et 1380 environ

N° 16

Petites Heures du duc de Berry

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 18014

Parchemin
215 × 145 mm
292 fol.

L'Annonciation, fol. 22, **Fig. 63**

L'Arrestation du Christ, fol. 76, **Fig. 64**

Le Christ aux outrages, fol. 82, **Fig. 65**

La Flagellation, fol. 83 v., **Fig. 66**

HISTORIQUE

Jean de Berry; donné par lui à la femme de Robinet d'Estampe (1416); Charles III duc de Lorraine (1606); Mme du Chasnay; Roger de Gaignières; Louis César de la Baume Le Blanc, duc de La Vallière; acheté à la vente de sa collection en 1784 par la Bibliothèque Royale.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 69; Paris, 1907, n° 21; Paris, 1926, p. 34, pl. IV; Bourges, 1951, n° 5, 13, pl. II, IV, XII; Paris, 1955, n° 182, pl. XXI; Vienne, 1962, n° 103, pl. 131; Paris, *Fastes*, 1981, n° 297.

BIBLIOGRAPHIE

L. C. de la Baume Le Blanc, 1783, I, n° 284, pp. 96 – 98; L. Delisle, 1984, pp. 397 – 399; P. Durrieu, 1894, p. 90 sq.; A. de Champeaux et P. Gauchery, 1894, pp. 120 et 144; R. de Lasteyrie, 1896, pp. 98 – 101, 111 – 116; L. Delisle, 1907, II, pp. 237, 239, 240, 291 – 294; P. Durrieu, 1910, II, pp. 30 – 51, 246 – 279; C. Couderc, 1910, pp. 13 – 16, pl. XXXIII – XXXVII; H. Martin, 1923, pp. 63-64, 98, pl. 70; C. Couderc, 1927, pp. 73-74, pl. XLIII; V. Leroquais, 1927, II, pp. 175 – 187, pl. XIV – XIX; J. Sokolova, 1937, pp. 144 – 146, Fig. 42-43; E. Panofsky, 1953, pp. 42 – 49, Fig. 30 – 36; M. Meiss, 1956, p. 191 – 193; O. Pächt, 1956, pp. 149 – 152; J. Porcher, 1959, p. 57, pl. LXIV; M. Meiss, 1961, p. 285, Fig. 16; K. Morand, 1962, pp. 26 – 28; pl. XXIV, XXVb, XXVI; H. Kreuter-Eggemann, 1964, Fig. 1-2, 9, 31-32, 71; M. Meiss, 1967, pp. 155 – 193, 334 – 357, Fig. 83 – 176; F. Avril, R. A., 9, 1970, pp. 44-45 et n. 46; M. Thomas, 1971, Fig. 1, 5, 7, 8; F. Avril, 1978, pp. 20, 37, pl. 39; M. Thomas, 1979, p. 12 et pl. 15.

COMMENTAIRE

Malgré quelques objections déjà anciennes de la critique et en dépit de la divergence dans les nombreux portraits masculins qui figurent parmi les illustrations, le manuscrit a été sans doute destiné à Jean duc de Berry, dont il porte les armes sur plusieurs pages. Plusieurs artistes y ont collaboré. Le plus ancien d'entre eux et le plus éminent est Jean Le Noir. Il est mentionné au service du duc de Berry en 1372 et 1375. C'est dans ces années-là qu'il a dû commencer la décoration du manuscrit.

Il l'a commencée mais non terminée. En abandonnant ce travail, interrompu probablement par la mort (l'artiste était actif comme maître indépendant dès 1335 environ), il a certainement laissé dans l'atelier du manuscrit de nombreux dessins préparatoires de compositions dont l'inimitable découpure sur le fond se reconnaît même sous la mise en couleur plus tardive des enlumineurs anonymes médiocres tel l'auteur de l'*Erection de la Croix* (fol. 161, repr. M. Meiss, 1967, Fig. 141). Car, aux alentours de 1385, la décoration du livre a été reprise par toute une équipe plus jeune. Dans son membre principal, M. Meiss (1967) a proposé de reconnaître Jacquemart de Hesdin, l'un des peintres favoris du duc de Berry (documenté de 1384 à 1413) dont cependant aucune œuvre vraiment certaine n'a pu être retrouvée. Il paraît avoir travaillé surtout à Bourges et il sera étudié dans le volume consacré à la peinture dans le Centre de la France. Tandis que rien ne permet d'affirmer que Jean Le Noir a commencé le travail sur les *Petites Heures* ailleurs qu'à Paris.

Le rôle de Le Noir dans l'*Annonciation* de ce manuscrit (**Fig. 63**) me paraît comparable à celui que joua le Maître du Parement de Narbonne (Jean d'Orléans?) dans les *Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry* (notice 37). M. Meiss (1967) pensait, avec raison me semble-t-il (en dépit de l'objection de F. Avril, Cat. Exp. *Fastes,* 1981, n° 297, p. 344), que dans la page impressionnante, monumentale comme un retable d'autel, les figures de l'archange Gabriel et de la Vierge sont du pinceau de Le Noir tandis que l'intérieur architectural de cette scène et tout le reste de la page ont été conçus et exécutes par le supposé Jacquemart de Hesdin. L'*Annonciation* inachevée de Le Noir aurait donc été «habillée»; elle aurait été logée dans un intérieur complexe et spacieux que Le Noir n'aurait probablement pas été capable d'imaginer. C'est exactement, du moins à mes yeux, ce qui s'est passé dans l'*Annonciation* des *Très Belles Heures de Notre Dame* où le dessin de l'archange Gabriel et de la Vierge sont du Maître du Parement de Narbonne et tout le reste de son éminent successeur flamand; avec cette différence que la mise en couleur de ces deux personnages aurait été exécutée par ce dernier peintre alors que Le Noir eut le temps de l'assurer personnellement. Le Maître du Parement abandonna le travail en entrant au service du roi Charles VI. Le Noir n'acheva pas le sien parce qu'il mourut. L'un et l'autre ont laissé à leur successeur un considérable dossier de dessins.

Si dans les *Petites Heures* Jean Le Noir paraît avoir commencé son travail par illustrer les heures de la Passion qui sont toutes de son exécution autographe (**Fig. 64, 65, 66**), c'est que ce cycle dramatique correspondait à son tempérament. Le vieux maître s'y affirma avec une superbe vigueur. Il s'y montre tout ensemble attentif aux nouveautés strictement contemporaines du *Parement de Narbonne* et prompt à se rénover lui-même.

Dans l'*Arrestation du Christ* (**Fig. 64**); pl. coul. 39 *in* F. Avril, 1978), il repense la composition de ce thème qu'il a traité dans les *Heures de Jeanne de Navarre* avec une fidélité plus grande au prototype pucellien (pl. coul. 17 *in* F. Avril, 1978). Maintenant, il allonge les personnages donnant ainsi au Christ et aux apôtres une noblesse qu'il a peut-être déjà observée dans le *Parement de Narbonne.* Déjà un ou deux ans plus tôt, dans une grande page qui ouvre la *Bible historiale de Charles V* (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5212, fol. 1; repr. F. Avril, 1978, pl. coul. 38), où l'invention iconographique rivalise avec une prodigieuse graphie microscopique, il a accompagné la lettrine d'une grandiose figure de prophète qui proclame sa parenté avec l'humanité du retable en grisaille. Sous l'*Arrestation,* dans l'initiale, le *Christ au Jardin des Oliviers* est une composition minuscule mais dense dans l'esprit des *Heures de Yolande de Flandre* (notice 14, **Fig. 59**). Quatre personnages et deux arbres y trouvent place. Le bas de page lui, largement aéré et nettement cadencé, montre, en deux scènes également liées à l'*Arrestation du Christ*, les pourparlers de Judas avec les membres du Sanhédrin au sujet du prix de sa trahison. Le principe pucellien de corrélation narrative des divers épisodes sur une même page est donc maintenu. Mais une finesse toute neuve anime tant les traits de visages que les gestes et elle s'allie intimement à la palette plus variée, plus claire, plus tendre qu'elle ne le fut auparavant. Un aspect soyeux fait de cette page et de toutes celles que Le Noir a peintes dans les *Petites Heures* des chefs-d'œuvre de rareté chromatique dans l'enluminure française du XIVe siècle (**Fig 65** et **66**).



Fig. 64 Jean Le Noir. *L'Arrestation du Christ.*
Dans l'initiale: *Le Christ au Jardin des Oliviers.*
Bas de page: *Judas acceptant le prix de sa trahison. Petites Heures du duc de Berry.* Vers 1375.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 76.



Fig. 65 Jean Le Noir. *Le Christ aux outrages. Petites Heures du duc de Berry.* Vers 1375. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 82.



Fig. 66 Jean Le Noir. *La Flagellation. Petites Heures du duc de Berry.* Vers 1375. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 83 v.

Or, ce raffinement lyrique accompagne une suite d'images des tourments du Christ d'une extrême violence. Que ce soit la scène des *Outrages* (**Fig. 65**) ou celle de la *Flagellation* (**Fig. 66**), les bras des bourreaux se dressent et s'agitent avec une cruauté qui ne trouvera d'égale que sous certains pinceaux allemands du XVe siècle. Pourtant, Jean Le Noir y introduit, outre l'harmonie d'une palette somptueuse, le contrôle d'un rythme qui lui est inné. C'est sa mélodieuse graphie qui préserve ces scènes de torture de la vulgarité. Elles baignent dans un climat de cauchemar mystique. Le vieux maître, comme ce fut souvent le cas de grands artistes, reprend ici à un diapason plus élevé, plus puissant ses recherches de jeunesse, ces silhouettes expressives incisivement découpées sur un fond foncé qu'il a inventées dans le *Psautier de Bonne de Luxembourg* pour rendre un *Fou* maléfique et la rencontre de la jeunesse avec la mort (notice 13, **Fig. 54** et **56**).

Un cauchemar mystique. Mais conçu pour la précieuse sentimentalité religieuse des nobles qui prête aux bourreaux des torsions de pervers saltimbanques et approuve que le Christ lui-même, tout en regardant avec un doux reproche un furieux qui le frappe, prenne une pose raffinée de danseur. Art de cour qui est déjà un aspect celui du gothique international.

Jaquet Maci

Enlumineur, spécialiste du décor filigrané,
activité attestée à Paris, de 1325 à 1350 environ

N° 17

Evangéliaire à l'usage de Paris

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 161

Parchemin
417 × 280 mm
243 fol.

Bordure de filigrane, fol. 18, **Fig. 67**

Bordure de filigrane, fol. 210 v., **Fig. 68**

HISTORIQUE

Provient de la Sainte-Chapelle de Paris.

EXPOSITIONS

Paris, *Fastes,* 1981, n° 269.

BIBLIOGRAPHIE

F. Avril, 1970, p. 37 – 48; 1971, p. 250, Fig. 3; J. J. G. Alexander, 1978, p. 21, Fig. XVIII; F. Avril, 1981, n° 269, p. 316.

COMMENTAIRE

Jaquet Maci (sous son nom latinisé Jacobus Mathey) se déclare être l'auteur de l'enluminure exclusivement filigranée d'un manuscrit conservé à Rome (Bibl. Vaticane, ms. Rossi, 259) et d'y être aidé d'un collaborateur nommé Laurent. Le style de ce décor en noir et rouge, très personnel, apparaît déjà dans la *Bible de Robert de Billyng,* de 1327, où Jaquet Maci, selon l'inscription microscopique tracée probablement par lui-même, collabore avec Jean Pucelle (voir la notice 8). L'identification de l'artiste comme l'auteur de ses principales contributions aux autres manuscrits est due à F. Avril (1971, pp. 249 – 264 et *Fastes,* 1981, p. 431). Ce critique a également reconnu que l'*Evangéliaire* qui fait l'objet de la présente notice, et l'*Epistolier* de Londres (British Library, ms. Yates Thompson 34) sont complémentaires du *Missel de Paris* conservé à Lyon (Bibl. de la ville, ms. 5122). Ces livres, datables vers 1345 à 1350, représentent l'art de Maci à son apogée, à la fin de sa carrière. Mais il n'est pas impossible qu'avant sa collaboration, à Paris, avec Jean Pucelle, Maci ait travaillé à Avignon, dès 1319 environ, s'il est vrai qu'une partie de la décoration de ce volume est de sa main, comme l'a proposé le Père A. Dondaine (*Scriptorium,* 29, 1975, pp. 145-146, pl. 13b, 14c et 15a).

Jaquet Maci est le maître incontestable du filigrane et du jeu de plume dans l'enluminure du XIVe siècle, non seulement à Paris mais en Europe entière. Il n'initia pas ce genre de décor de la page car, dès la fin du siècle précédent, le psautier anglais dit *The Windmill Psalter* en offre un spé-

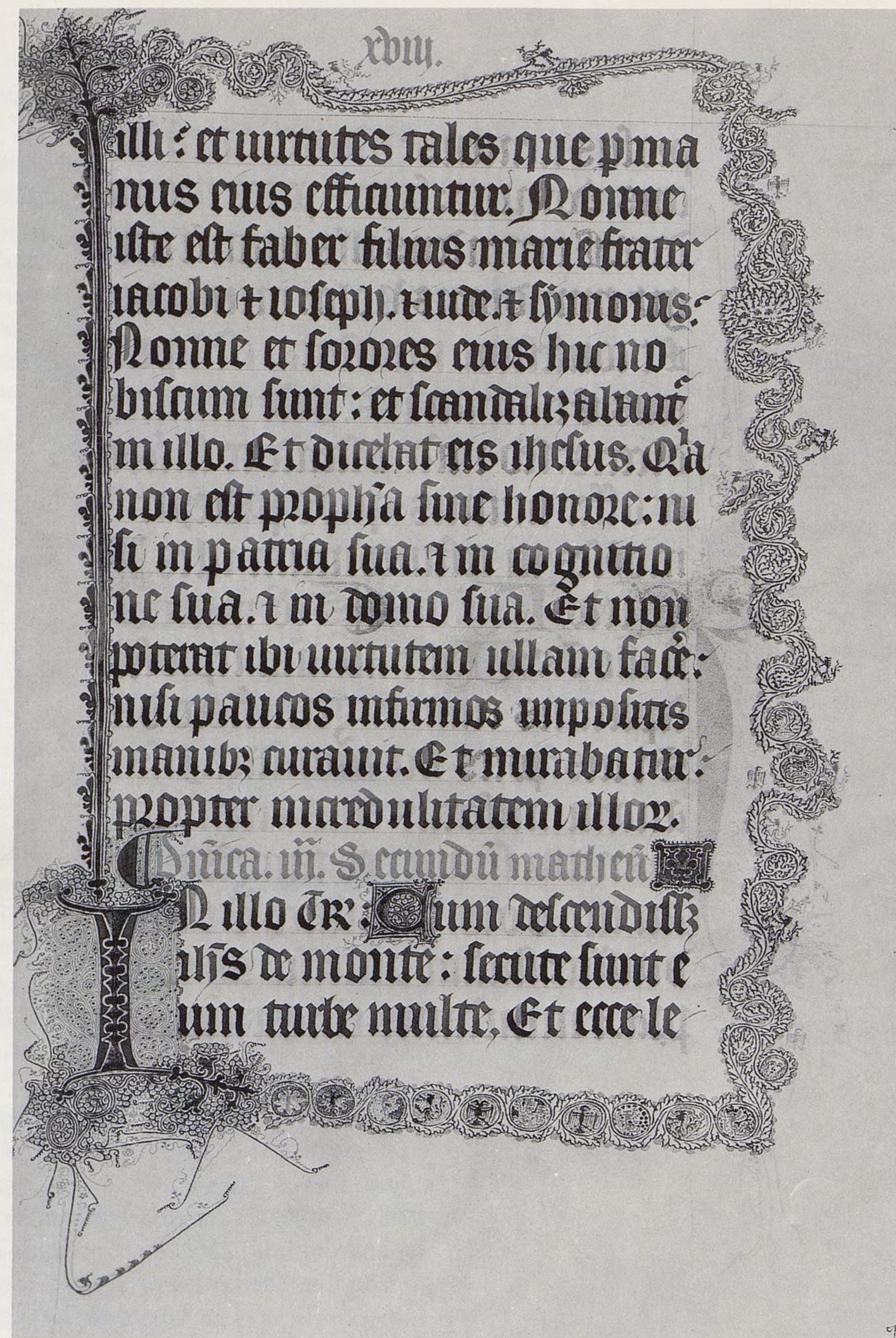


Fig. 67 Jaquet Maci. *Bordure de filigrane.* Vers 1345 – 1350. *Evangéliaire à l'usage de Paris.* Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 161, fol. 18.

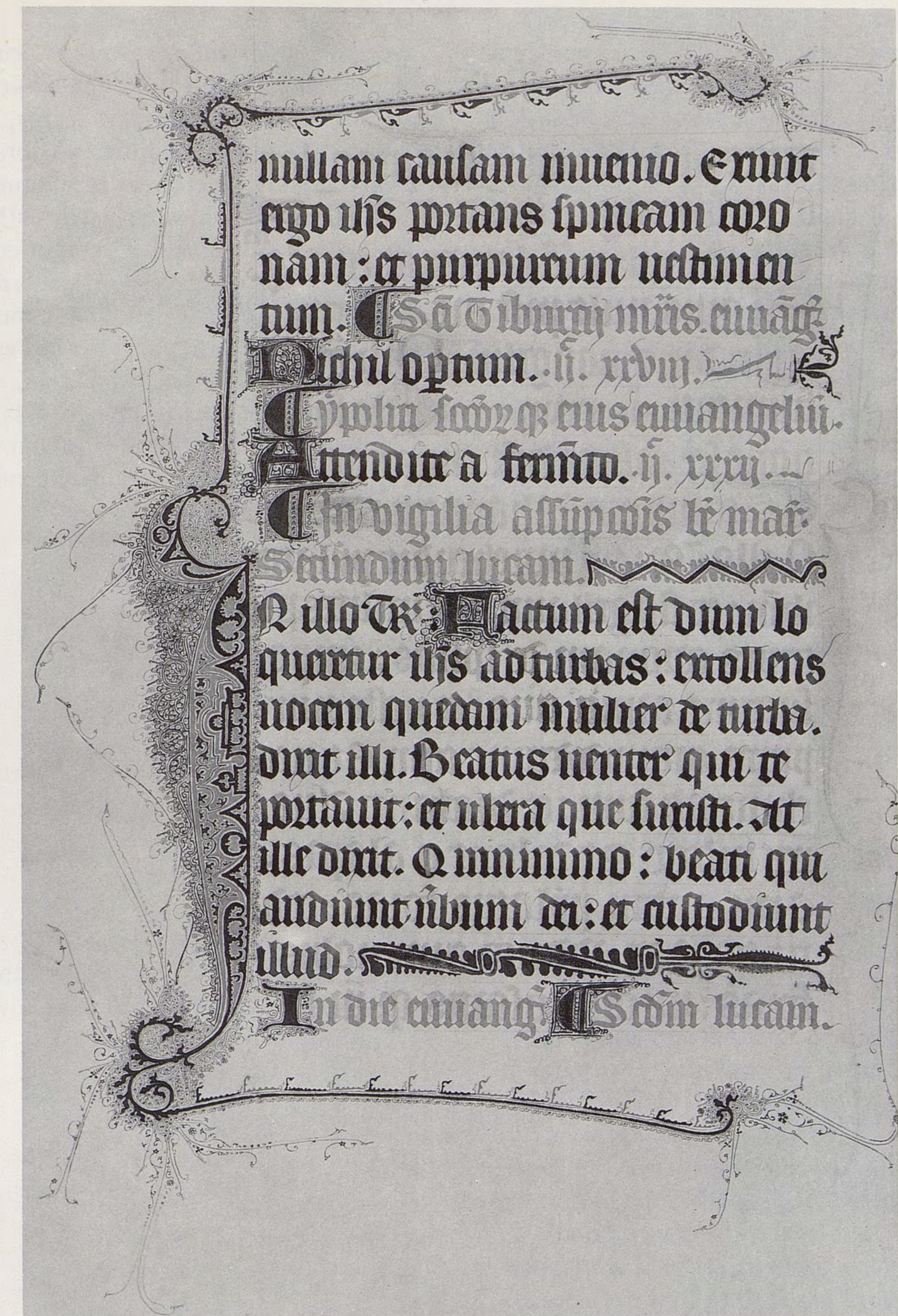


Fig. 68 Jaquet Maci. *Bordure de filigrane.* Vers 1345 – 1350. *Evangéliaire à l'usage de Paris.* Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 161, fol. 210 v.

cimen d'une dextérité et d'une fantaisie éblouissantes (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 102, fol. 2; repr. coul. F. Avril, 1979, pl. 55) et il n'est pas isolé en Angleterre dans cette ardeur calligraphique comme le prouve une Bible de la Bodleian Library, à Oxford (ms. Auct. D. 3.2). Cependant Maci multiplie pendant un bon quart de siècle une ornementation microscopique des initiales et des marges dont la faculté d'invention paraît inépuisable.

Dès la *Bible de Robert de Billyng* il accumule autour des initiales de minuscules serpents linéaires et étend sur la blancheur de la marge de longs jets filiformes comme des sons ténus de flûte lancés dans l'espace (repr. H. Martin, 1923, pl. 34). Le parcours audacieux de ces traits semble à la fois spontané et miraculeusement contrôlé. Ce n'est point une griserie de la micrographie arachnéenne. Vers la fin de sa carrière, dans les années 1345 – 1350, la densité des accumulations s'enfle et s'enrichit, en apparence inextricable, en fait subtilement ordonnée par le rythme des cercles ou des rinceaux. En même temps, l'encadrement de la colonne de texte s'amplifie, ses torsades fleurissent. Un regard attentif y découvre des masques humains, des aigles ou des lions héraldiquement stylisés (**Fig. 67**). Les antennes sur la marge s'incurvent et se ramifient. Elles font irrésistiblement penser aux caprices élégants de la rocaille du temps de Louis XV (**Fig. 68**). Nous sommes là devant l'une des suprêmes expressions picturales de l'esthétique du gothique tardif, de ses libertés curvilignes, qui contredisent les rythmes verticaux et accompagnent la lente croissance de la stylistique de l'architecture flamboyante. Phénomène impensable dans l'enluminure italienne.

Enlumineur de la suite de Jean Pucelle actif vers 1335 – 1345.

N° 18

Le Procès de Robert d'Artois

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 18437

Parchemin
350 × 270 mm
145 fol.

La séance solennelle terminant le procès de Robert d'Artois, le 6 août 1332, fol. 2, **Fig. 69**.

HISTORIQUE

Achille de Harlay, premier président du Parlement de Paris (1689 – 1707); abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 26; Paris, 1907, n° 9; Paris, 1955, n° 110, pl. XIII; Prague-Bratislava, 1978-1979, n° 88; Paris, *Fastes,* 1981, n° 266.

BIBLIOGRAPHIE

B. de Montfaucon, 1730, II, pp. 246-247; A. Lancelot, 1736, pp. 576 – 633, pl. XIX; H. Bouchot, 1891, I, n° 255, p. 33; S. C. Cockerell, 1902, p. 164; 1905, p. 14, Fig. 6; K. Morand, 1962, p. 46; F. Avril, 1981, n° 266.

COMMENTAIRE

Robert III d'Artois était un descendant lointain mais direct de Robert, frère de saint Louis, qui érigea en sa faveur l'Artois en comté-pairie. Ce bel héritage échappa à l'adolescent de quinze ans, il a été remis à sa tante Mahaut (Mathilde) d'Artois. Robert le réclama en justice par deux fois. Toujours débouté, profondément frustré malgré de brillantes compensations (il devint le beau-frère du roi Philippe VI, son conseiller écouté et pair de France), il suscita en 1329 la révision de son procès. Il eut alors l'imprudence de produire de faux titres, crime de lèse-majesté. Il s'exposa en outre à l'accusation d'avoir empoisonné Mahaut d'Artois et son héritière, lesquelles venaient de mourir à un mois de distance. Condamné au bannissement et à la confiscation de ses biens par l'arrêt de la cour des pairs le 6 avril 1332, il se réfugia auprès du roi d'Angleterre. En poussant Edouard III à reprendre le titre de roi de France, Robert d'Artois contribua beaucoup aux premières opérations militaires de la guerre de Cent Ans. Il mourut à Londres, en 1343. Ce scandale parfaitement symptomatique du monde féodal à son déclin passionna la cour et l'opinion publique. Ce fut en même temps un important précédent de la juridiction en lit de justice des affaires touchant à l'intérêt du roi confondu d'ailleurs avec celui de l'Etat.

Le manuscrit des *Actes du procès de Robert d'Artois* (Paris, B. N. fr. 18437) s'ouvre (fol. 2) sur une représentation à pleine page de la solennelle séance de la Cour des Pairs présidée par le roi Philippe VI, celle sans doute tenue à Amiens en 1332, décisive (**Fig. 69**). Mais le manuscrit est



Fig. 69 Enlumineur de la suite de Jean Pucelle, actif vers 1335 – 1345.
La séance solennelle terminant le procès de Robert d'Artois, le 6 août 1332. Actes du procès de Robert d'Artois.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 18437, fol. 2

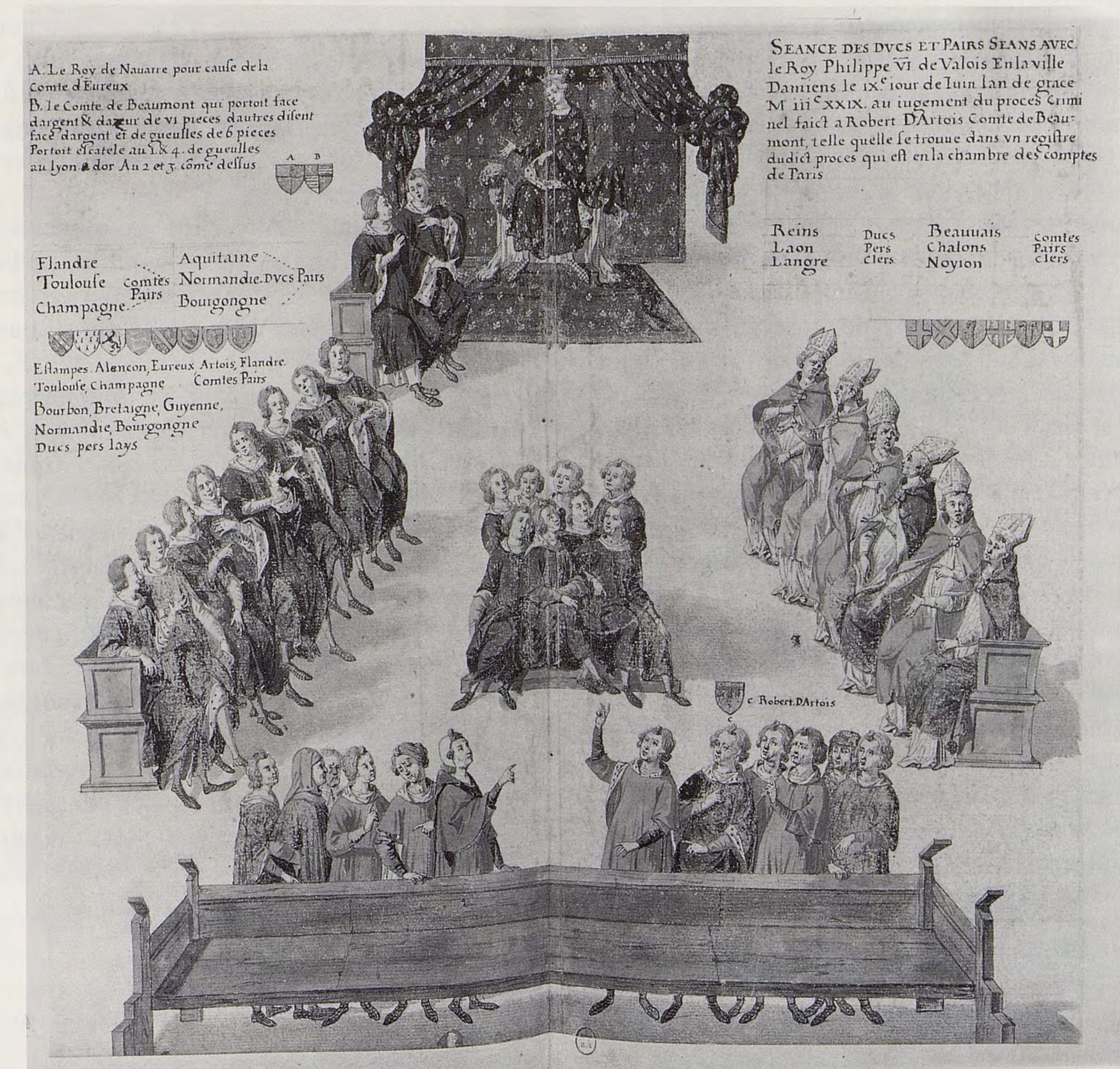


Fig. 70 *Copie exécutée pour Gaignières.* Même sujet que celui de la **Fig. 69.**
Paris, Bibliothèque Nationale, Est Oa. 11, fol. 32.

postérieur: la dernière pièce de ce recueil des actes, dont la transcription est contemporaine de celles des pièces qui la précèdent, est datée du 7 mars 1336 (vieux style), donc de 1337 de notre calendrier.

Les personnages de cette scène ont tous des têtes de convention, type qui régnait dans l'entourage immédiat de Jean Pucelle. Rien ne permettrait de les identifier s'ils n'étaient pas accompagnés de leurs blasons. Ce sont les acteurs d'un solennel drame de justice suprême où leurs fonctions étaient assignées par la structure féodale de la monarchie française sous les premiers Valois. Le roi Philippe VI préside la séance; on le reconnaît à sa couronne, à sa robe fleurdelisée, agrafée d'un grand fermail sur l'épaule droite, dans la tradition des souverains carolingiens (Charles le Chauve), à son siège. Il paraît demander l'avis du roi de Bohême, Jean de Luxembourg (qui se trouvait alors à Paris et s'intéressait à Robert d'Artois), et du roi de Navarre, Philippe d'Evreux, époux de Jeanne II de Navarre. Ces deux souverains sont placés avec honneur à dextre du roi de France, au-dessus et séparés des autres par-

ticipants; mais ils ne coiffent pas de couronnes. Du même côté droit de Philippe VI siègent les huit pairs laïques: les ducs de Normandie, de Bourbon, de Bourgogne, de Guyenne, de Bretagne, les comtes d'Alençon, de Flandre, d'Etampes. Le premier est Jean de France, duc de Normandie, le futur roi Jean le Bon. Le duc de Bretagne, Jean III, fut le seul de tous les pairs à voter contre le bannissement de Robert d'Artois. A senestre du roi, coiffés de leurs mitres, siègent les six pairs ecclésiastiques: les évêques de Reims, de Noyon, de Laon, de Châlons, de Beauvais et de Langres. Plus bas, debout derrière un grand banc, six accusateurs font face aux défenseurs de Robert, identifiés comme ses représentants par l'écu d'Artois qui les surmonte. Le groupe de huit personnages au centre, assis humblement sur une basse estrade, doit être celui des témoins.

Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, qui provient de celle de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, n'était pas le seul à comporter la représentation de cette séance. A ce sujet il y a quelque confusion. A. Lancelot (1736) connaissait deux autres recueils de pièces du procès,

dont un était orné d'une miniature. Celui-ci est, semble-t-il, identifiable au n° 346, p. 199, JJ 20 des Archives Nationales dont la miniature a disparu entre 1736 et 1780. Et cette miniature était très probablement celle qu'a fait copier Gaignières (**Fig. 70**). Montfaucon (1730), à qui Lancelot communiqua des renseignements avant de les publier en 1736, écrit: «Cette célèbre séance, qu'on appelle Lit de Justice, se trouve représentée en peinture dans deux manuscrits de la Chambre des Comptes, et dans un autre qui appartient à Mgr le Garde des Sceaux.» Il s'agit ici d'Achille III de Harlay, mort en 1712, dont la collection de peintures et la bibliothèque (léguée à Saint-Germain-des-Prés) étaient célèbres. Le manuscrit qui fait l'objet de la présente notice vient de lui. Montfaucon continue: «La planche que je donne ici est tirée d'après la peinture qu'en a fait faire M. de Gaignières sur celui des Manuscrits de la Chambre des Comptes, qui représentait les choses en meilleur ordre.» (Paris, B. N. Est. Oa 11, fol. 32; notre **Fig. 70**). Il y a en effet une différence considérable entre la miniature du manuscrit Harlay et celle copiée pour Gaignières, où la scène entière est mise en perspective, les meubles compris, où le roi trône sous un dais fleurdelisé aux rideaux écartés (encore un trait de la tradition carolingienne).

C. Couderc (1907) croyait l'image de Gaignières «très interprétée». Certes, les ombres portées ont été ajoutées et le dessin des sièges sans doute quelque peu rectifié. Mais la comparaison des copies faites pour Gaignières avec les originaux conservés, là notamment où un intérieur était représenté, prouve une fidélité remarquable (**Fig. 108** et **Fig. 109**). Rien ne nous autorise à penser que le copiste a transformé la composition aussi radicalement. Si Gaignières a choisi cette miniature pour son «meilleur ordre», c'est que son jugement d'amateur du XVII[e] siècle y trouvait des éléments d'une rudimentaire mise en perspective. Lorsqu'on constate que dans la miniature du manuscrit Harlay (**Fig. 69**) la scène entière paraît flotter dans un espace indéterminé, que le roi n'est pas présenté sous un dais, que le siège des rois de Bohême et de Navarre n'est que sommairement indiqué dans sa partie inférieure, on a nettement l'impression que cette enluminure n'est qu'une dérivation d'un original plus complet, celui qui a été copié pour Gaignières (**Fig. 70**). C'est la raison qui nous a fait reproduire cette copie généralement négligée.

Pourtant, l'auteur de la miniature du manuscrit Harlay était un très bon enlumineur de la suite directe de Jean Pucelle. S. C. Cockerell (1902) a reconnu sa main dans le cycle des scènes de la vie de saint Louis des *Heures de Jeanne de Navarre* (voir la notice 12). F. Avril augmente son œuvre en y ajoutant les initiales historiées de deux manuscrits des œuvres de saint Thomas d'Aquin (Florence, Bibl. Laurentienne, ms. Fiesole 89 et Rome, Bibl. Vaticane, Valt. lat. 744) «exécutés à Paris en 1343 pour le dominicain Parisius de Dyna» (encore un lien entre l'atelier de Pucelle et cet ordre). Cet enlumineur se distingue, aux alentours de 1340, des autres disciples de Pucelle et notamment de Jean Le Noir, qu'il n'égale d'ailleurs pas, par son dessin volontiers rectiligne, le calme des attitudes et un désir d'évoquer la profondeur. Il ne paraît pas exclu que la miniature perdue copiée pour Gaignières ait été de sa main. Celle du manuscrit Harlay serait une réplique plus sommaire destinée à un exemplaire des actes du procès considéré comme secondaire, où la place hiérarchique occupée par les participants et non l'aspect de la scène entière était d'un intérêt primordial.

Artiste parisien travaillant au milieu du XIV[e] siècle.

N° 19

Mitre brodée

Sixt (Haute-Savoie), église paroissiale

Broderie de soies polychromes, fils d'or, sur fond de soie blanche
H. 32 cm ; L. 30 cm

L'Annonciation, Fig. 71

Couronnement de la Vierge.
Saint Paul, Saint Pierre, Fig. 72.

HISTORIQUE

Trésor de l'ancienne abbaye de Sixt.

EXPOSITION

Paris, 1965, n° 728, pl. 153

BIBLIOGRAPHIE

Chanoine M. Rannaud, *Histoire de Sixt,* Annecy, 1916; M. Meiss, 1967, p. 100 et Fig. 525; F. Avril, 1978, p. 20 et Fig. VII.

COMMENTAIRE

Bien qu'il s'agisse d'une broderie, nous la comprenons dans cet ouvrage car le dessin de cette mitre a été certainement fourni par un enlumineur parisien de la suite de Pucelle, artiste d'une grande distinction. La mitre est décorée, sur l'une de ses faces, de l'*Annonciation* (**Fig. 71**), sur l'autre, du *Couronnement de la Vierge* (**Fig. 72**). Sur les fanons figurent saint Pierre et saint Paul. La comparaison avec la grande page représentant le *Christ en Majesté et les quatre Evangélistes* par laquelle s'ouvre la *Bible historiale de Genève* (Bibl. publique et universitaire, ms. fr. 2), attribuée à juste titre à Le Noir (par F. Avril, 1978, p. 66 et pl. coul. 14), offre de très grandes analogies, dans le canon des personnages, le dessin des plis et, même, dans la singulière forme des sièges des Evangélistes aux extrémités recourbées en tiges feuillues. Le manuscrit de Genève paraît dater de la fin des années 1330. L'exécution de la mitre pourrait se situer vers 1340, datation proposée également par M. Meiss. Nous venons d'indiquer des comparaisons qui permettent de penser que le dessinateur de la mitre était formé dans l'atelier de Jean Le Noir. Il n'a pas la vibrante sensibilité de celui-ci, mais son art n'est pas dépourvu de noblesse monumentale.



Fig. 71 Enlumineur parisien travaillant au milieu du XIVe siècle.
L'Annonciation. Mitre brodée. Eglise de Sixt (Haute-Savoie).

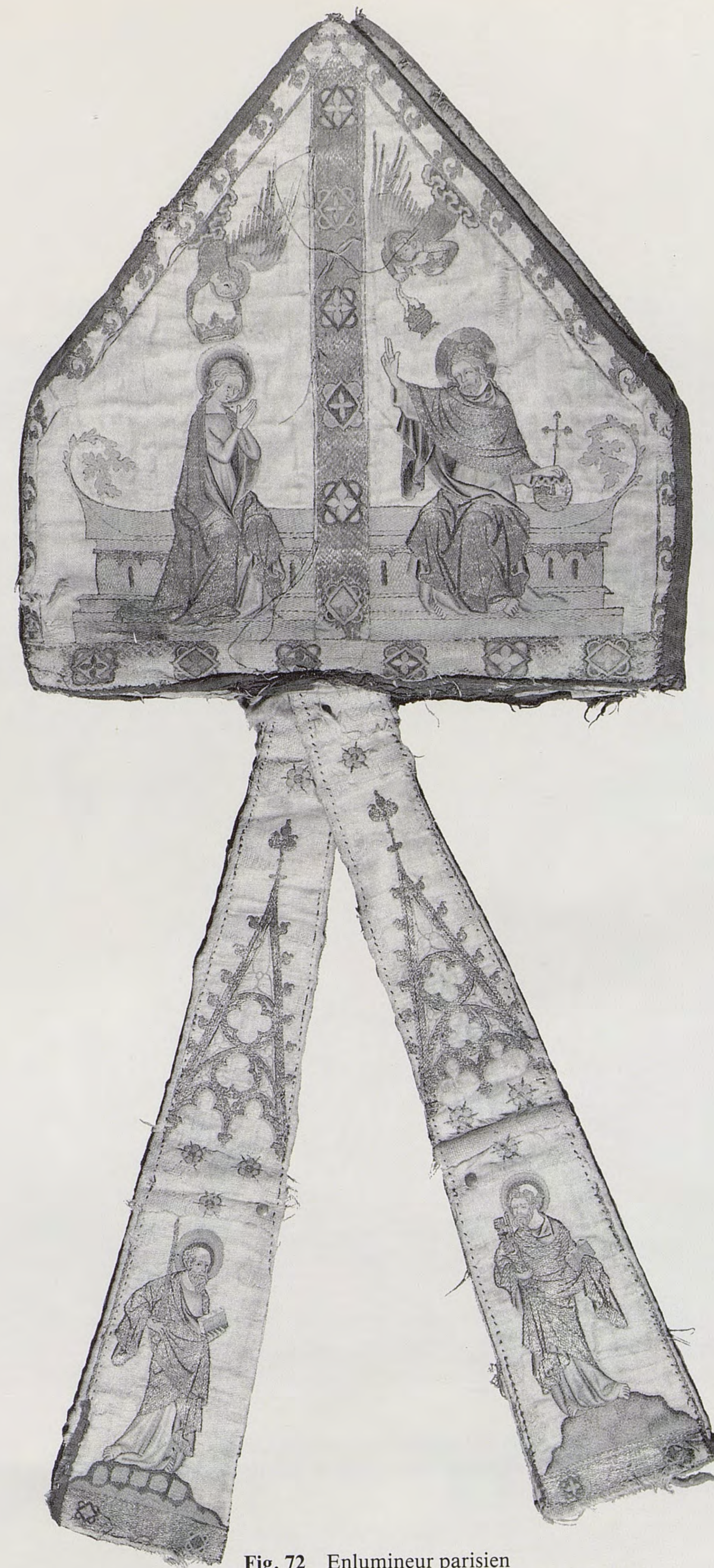


Fig. 72 Enlumineur parisien
travaillant au milieu du XIVe siècle.
Couronnement de la Vierge.
Saint Paul. Saint Pierre.
Mitre brodée.
Eglise de Sixt (Haute-Savoie).

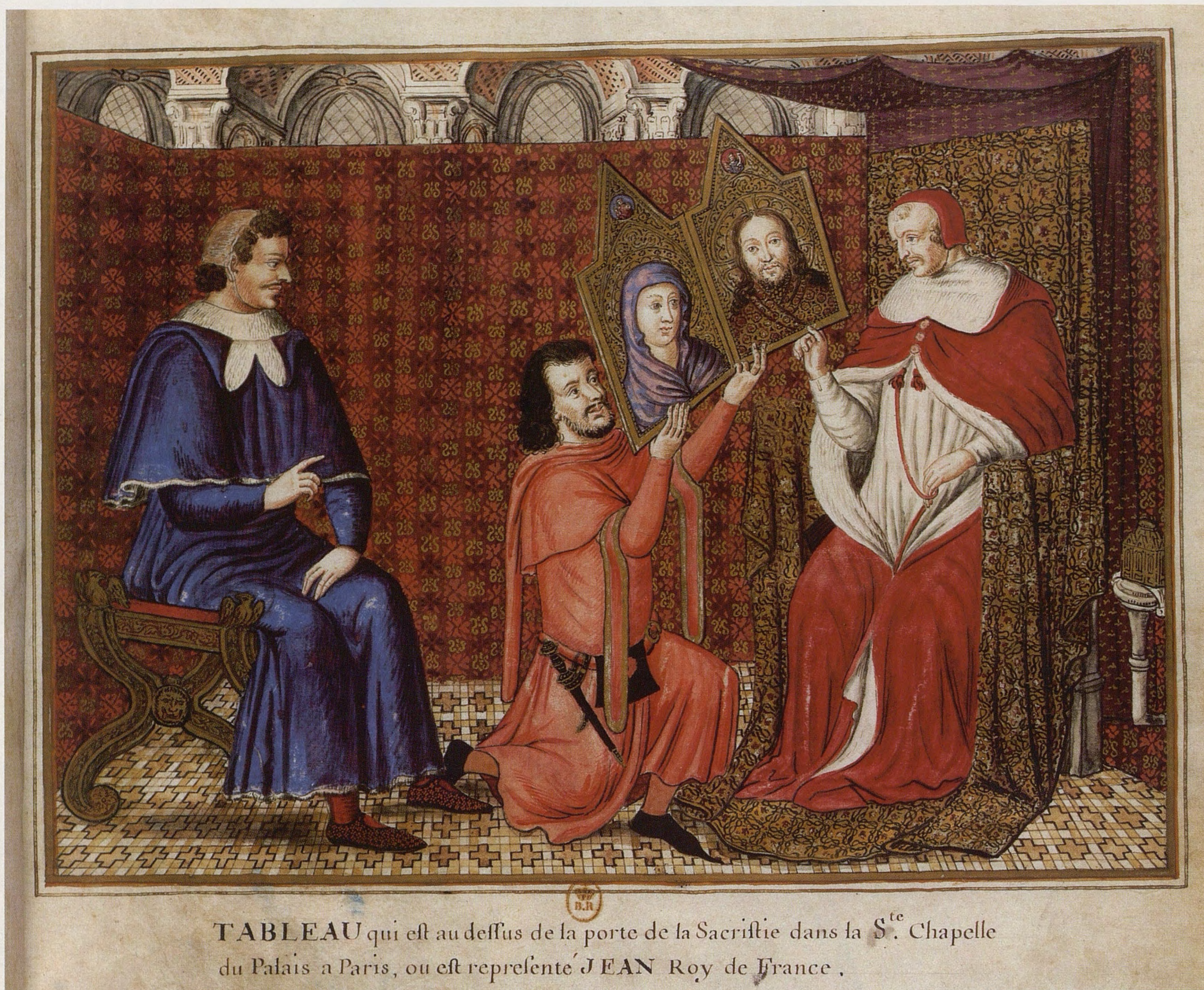


Fig. 73 Copie du XVIIe siècle d'un tableau italien (peint en 1342-1343 par Matteo Giovannetti ?) représentant *Jean le Bon recevant du pape un diptyque italo-byzantin, lors de sa visite en Avignon, en 1342.* Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa 11, fol. 85 – 88.

Copie du XVIIe siècle d'un tableau du XIVe siècle disparu conservé à la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris

N° 20

Paris, Bibliothèque Nationale,
Est. Oa 11, fol. 85 – 88

Dessin rehaussé de couleurs de la collection Gaignières

Le Pape Clément VI offrant un diptyque à Jean le Bon, alors duc de Normandie, lors de la visite de ce prince en Avignon, en 1342.
Fig. 73.

BILIOGRAPHIE

B. et H. Prost, 1890-1891, II, pp. 37 – 40; H. Bouchot, 1891, I, p. 39, n° 302; E. Petit, 1901, VII, pp. V – VII et pp. 272-273; H. Bouchot, 1904, p. 92; P. Durrieu, 1907, p. 110; H. Stein, 1912, p. 225; L. Mirot, 1913, pp. 271 – 278; Ch. Maumené et L. d'Harcourt, 1928, pp. 41-42, pl. 25-2; L. Dimier, s. d. (1929), p. 28; P.-A. Lemoisne, 1931, p. 22; Ch. Sterling, 1938, p. 26; O. Pächt, 1961, pp. 402 – 421; E. Castelnuovo, 1961, Fig. 74; 1966, pl. coul. X, XI; M. Kahr, 1966, p. 3 – 16; G. Schmidt, 1969, pp. 193-194; A. Erlande-Brandebourg et F. Salet, 1971, p. 198; R. Cazelles, 1978, pp. 53 – 65; H. Pinoteau, 1975; 2e éd. 1979), pp. 120 – 176; J.-B. de Vaivre, 1981, pp. 131 – 156.

COMMENTAIRE

Cette copie exécutée pour le célèbre collectionneur Roger de Gaignières, vers la fin du XVIIe siècle, ne rend pas le tableau original en entier. La description de celui-ci, datant du XVIIe siècle, remarquée par L. Mirot (1913) et publiée plus complètement par J.-B. de Vaivre (1981), comporte la phrase suivante: «Il y a derrière le pape quelque figure qui représente le camérier d'honneur du pape ou quelqu'un de ses officiers principaux et auprès, sur une crédence, un grand reliquaire qui marque que c'est la chambre du pape où il donne son audience au Roy de France, et où il reçoit sa visite.» Ce personnage ne figure pas sur la copie. Seul le «grand reliquaire sur une crédence» (une console liturgique) pourrait être le meuble bas à pieds de bois tourné, recouvert d'une petite nappe blanche sur laquelle est posée une châsse d'orfèvrerie. Cette description ajoute que «ce tableau estoit dans l'appartement du Roy Charles V, lorsqu'il logeait au Palais, et il fut laissé à la Sainte-Chapelle et placé dans le lieu où il est, après que ce Roy fust allé loger à Paris, au Palais des Tournelles». On sait d'autre part que le tableau était accroché au-dessus de la porte menant à la sacristie, à gauche de l'autel de la Sainte-Chapelle.

La critique récente a analysé de près la copie et la tradition qui en interprétait le sujet comme une audience donnée par le pape, à Avignon. Trois études importantes ont clarifié ce problème, celles de O. Pächt (1961), de M. Kahr (1966) et de J.-B. de Vaivre (1981). Les deux derniers historiens sont unanimes pour reconnaître dans le personnage assis à gauche Jean le Bon jeune avant son accession au trône, et rien ne s'y oppose. La moustache du futur roi imberbe ne paraît pas une adjonction fantaisiste du dessinateur de Gaignières si l'on se fie au dessin du Recueil d'Arras qui représente le roi Philippe VI, le père de Jean le Bon, également imberbe et portant la moustache (L. d'Harcourt-Ch. Maumené, 1928, pl. 25 – 2). Dans la copie de Gaignières, Jean le Bon est coiffé d'une cale (calotte) de gaze fine et transparente qui, selon Christine de Pisan (citée par J.-B. de Vaivre, 1981), était déjà portée par les rois de France antérieurs à Charles V(«es anciennes guises»). Le personnage agenouillé porte la cotardie, vêtement certainement antérieur aux années 1350 – 1360. E. Petit (1901) y reconnut Eudes IV, duc de Bourgogne qui accompagna à Avignon, en mai 1342, son neveu, Jean le Bon, alors duc de Normandie, et J.-B. de Vaivre apporta à cette identification l'appui convaincant du récit de cette mission auprès de Clément VI consigné dans les Grandes Chroniques de France.

O. Pächt (1961) établit, de façon convaincante, que le petit diptyque a dû être basé sur une tradition byzantine qui juxtaposait les bustes du Christ et de la Vierge considérés comme leurs «véritables portraits». Il pensait que les deux médaillons ornant les gables pouvaient se trouver également dans le prototype byzantin. Il reconnaissait dans le médaillon au-dessus du Christ un ange, ce que notre reproduction en couleurs ne semble pas confirmer: ce personnage sur fond rouge n'est pas ailé mais tient dans sa gauche un phylactère blanc dressé et légèrement incurvé, sa main droite semble bénir; ce serait Dieu le Père situé au-dessus du Fils. Dans le médaillon au-dessus de la Vierge, dont le fond est du même mauve que le manteau de celle-ci, il convient de reconnaître, d'accord avec O. Pächt, un personnage tenant, dans sa gauche, le globe terrestre et bénissant de sa droite; ce serait le Christ en *Salvator Mundi*. Cette iconographie nous éloigne de la tradition byzantine. Mais elle est concevable si l'on admet que le petit diptyque était un ouvrage italien produit à Avignon et basé sur un modèle byzantin. En fait, la forme des hauts gables gothiques avec des angles latéraux est fréquente dans les panneaux toscans (surtout siennois, chez les Lorenzetti et dans leur entourage). On y trouve aussi des médaillons ornant les gables.

Enfin, cet historien estima que l'intérieur architectural est d'une structure spatiale impensable dans la peinture en France en 1342 et qu'il convient de voir dans le tableau de la Sainte-Chapelle une œuvre de Jean Bondol dont la célèbre miniature de 1371 (**Fig. 108**) offre la représentation de Charles V très apparentée à celle de Jean le Bon de la copie de Gaignières. Il data le tableau disparu des années 1360 – 1364, période pendant laquelle le roi Jean le Bon est venu également à Avignon. Quant au petit diptyque, il serait le cadeau du visiteur au pape.

Cependant, pareil intérieur architectural est parfaitement concevable en 1342 dans la peinture italienne, notamment à Avignon où travaillait Matteo Giovannetti, artiste fort avancé. M. Kahr (1966) eut le mérite de le rappeler. Elle cita le célèbre panneau de prédelle peint déjà en 1329 par Pietro Lorenzetti, où le pape Honorius III (non IV) tend à un moine le parchemin approuvant la règle carmélite, composition qui offre de frappants traits communs avec la copie de Gaignières (**Fig. 76**). On peut y ajouter deux observations. La première, c'est que la scène d'audience à l'occasion de l'octroi d'une faveur pontificale avait déjà une iconographie bien établie en Italie. Elle est toujours horizontalement étendue, le fond de la salle est décoré d'une tenture, le pape trône à l'extrémité, à gauche ou à droite, des personnages de sa cour l'accompagnent (comme c'était le cas du tableau de la Sainte-Chapelle). La seconde observation, qui paraît avoir échappé à la critique et qui est cependant décisive, c'est que le tableau de la Sainte-Chapelle ne représentait pas une offrande au pape mais le contraire. C'est ainsi que le comprenait Gaignières (cité par J.-B. de Vaivre, 1981, p. 133). En effet, le geste de Jean le Bon dans la copie de Gaignières est exactement le même que celui de Charles V recevant en 1371 la bible de Jean de Vaudetar (**Fig. 108**). C'est la preuve que la main levée avec le doigt tendu signifie un vif intérêt, l'appréciation, l'acceptation.



Fig. 74 Matteo Giovannetti. *Voûtes à décor de mosaïque.* Détail de la *Légende de saint Martial.* 1344 – 1346. Fresque. Avignon, Palais des Papes.



Fig. 75 Copie du XVIIe siècle d'un tableau italien (peint en 1342-1343 par Matteo Giovannetti?) représentant *Jean le Bon recevant du pape un diptyque italo-byzantin, lors de sa visite en Avignon, en 1342.* (Détail). Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa 11, fol. 85 – 88.

Il est donc des plus vraisemblable que le diptyque italo-byzantin était le cadeau du pape au futur roi de France et que le tableau commémorant cette scène (non sans signification politique de la part de Pierre Roger, archevêque de Rouen sur le point d'être couronné pape grâce à l'appui de la royauté française) était l'œuvre d'un peintre italien travaillant à Avignon. C'était là déjà l'idée de L. Dimier (1929) et elle ne me paraissait pas «impossible» en 1938. Quant au peintre, la suggestion de M. Kahr (1966) qu'il pouvait s'agir de Matteo Giovannetti, portraitiste remarquable et auteur des fresques au Palais des Papes, documenté au service de Clément VI dès 1343, paraît très séduisante. Cette historienne a présenté des rapprochements frappants avec les œuvres de Matteo.

Il n'est pas inutile d'en ajouter un, le fragment d'un intérieur architectural d'une fresque à comparer avec l'intérieur dans la copie de Gaignières: dans les deux compositions, au-dessus d'une riche tenture, apparaissent des chapiteaux et un décor de cubes de mosaïque fort analogues. (**Fig. 74**). On a l'impression que le dessinateur de Gaignières a copié son modèle italien fidèlement. Même le carrelage dont les lignes obliques fuient vers la profondeur est fréquent dans les intérieurs des Lorenzetti et de Giovannetti.

Un argument supplémentaire s'oppose à l'attribution du tableau perdu à Jean Bondol. Les couleurs de la copie de Gaignières, que nous savons maintenant fidèles aux couleurs des originaux, composent une palette chaude totalement différente de celle du portrait de Charles V (**Fig. 108**). Il suffit d'observer qu'aucun ton vert n'y apparaît. Par contre, le ton marron du manteau du Christ, dans le diptyque, et du tissu qui couvre le trône du pape, ainsi que leur dense ornementation, se retrouvent dans les vêtements des saints dans deux volets de Matteo Giovannetti au Musée Correr, à Venise (E. Castelnuovo, 1966, pl. coul. X et XI).

Cadeau d'un pape au roi de France, en vue dans un lieu prestigieux, près de l'autel de la Sainte-Chapelle, peinture italienne d'un art très avancé, cette œuvre ne pouvait manquer d'exercer une influence. J.-B. de Vaivre (1981) observa avec raison que la représentation de Jean le Bon a dû servir de modèle à Jean Bondol, très vraisemblablement sur la demande expresse de Charles V notoirement dévoué à la mémoire de son père.

L'intention commémorative du tableau de la Sainte-Chapelle s'explique d'autant mieux qu'il célébrait l'arrivée en France d'un diptyque contenant deux «icônes» particulièrement vénérables, considérés comme des portraits véridiques du Christ et de la Vierge. Leur présence chez le roi de France devait inaugurer une nouvelle tradition iconographique. Dès avant 1415, la Vierge a été répétée à Paris par le Maître de Bedford dans une initiale du *Bréviaire de Châteauroux* (notice 53). Quant au Christ, cette *Vera Icon* inspira le type du Christ de Campin et de Jan van Eyck. O. Pächt observa lui-même ces deux dérivations incontestables (1961, Fig. 9 et Fig. 3 et 5). Elles s'expliquent bien plus facilement si le petit diptyque se trouvait à Paris plutôt qu'à Avignon. La ville papale devait abriter les prototypes italo-byzantins des deux volets. C'est quasi-certain pour la Vierge: c'est là sans doute que le roi René, comte de Provence, acquit son exemplaire de la *Vierge au voile bleu,* devenue célèbre comme «l'icône d'Anjou», et qu'il l'a fait reproduire par ses peintres, Barthélemy d'Eyck et Georges Trubert (pour une commode réunion des reproductions, voir N. Reynaud, R.A., 35, 1977, Fig. 54 – 57).

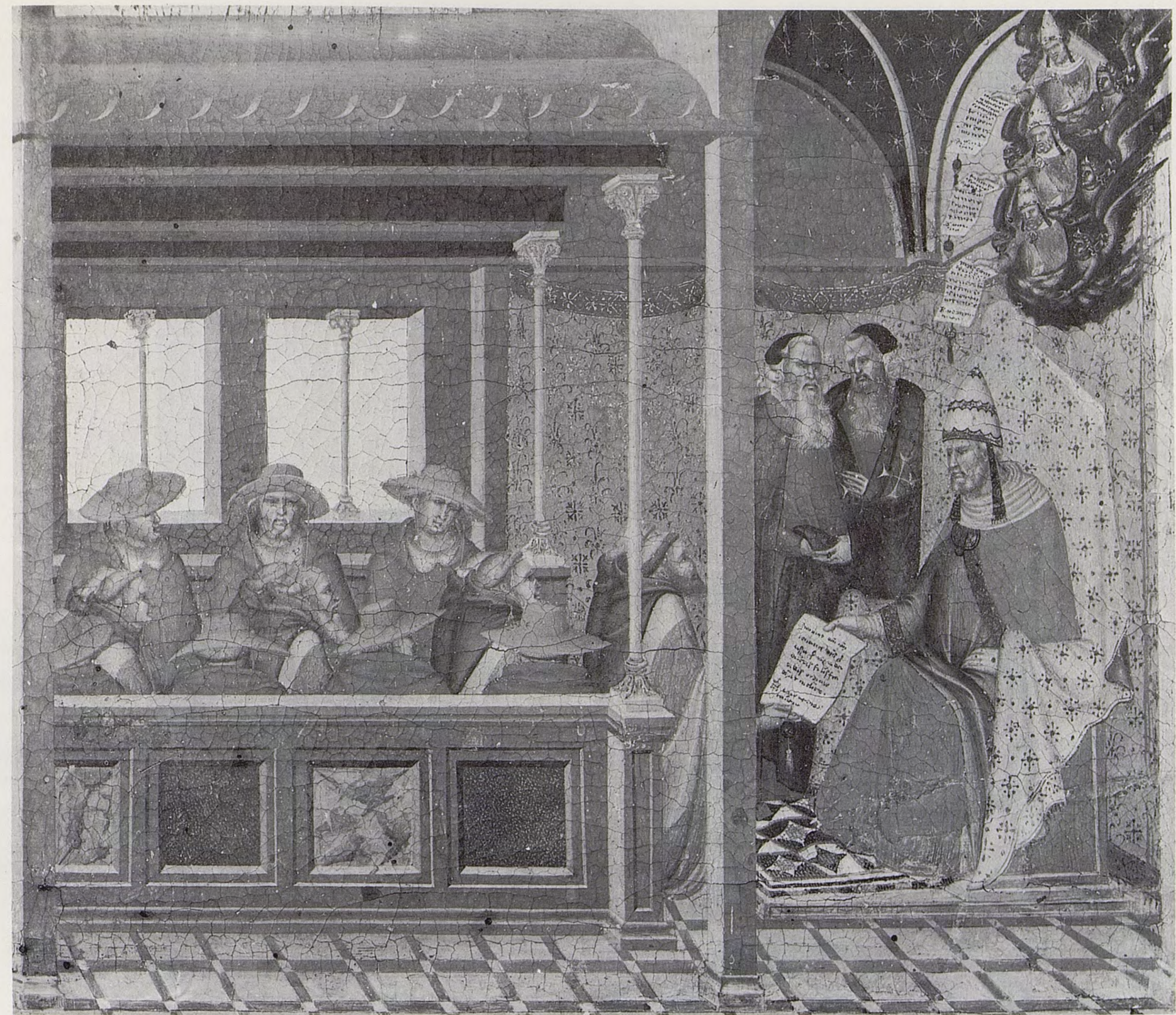


Fig. 76 Pietro Lorenzetti. *Le pape Honorius III confirme la règle de l'ordre du Carmel.* 1329. Sienne, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 77 Peintre travaillant au milieu du XIVe siècle, pour le roi de France.
Portrait de Jean II le Bon, roi de France (1319 – 1364). Vers 1349. Paris, Musée du Louvre.

photo noir et blanc + ekta. ds dossier

Peintre travaillant au milieu du XIVe siècle, pour le roi de France

N° 21

Portrait de Jean II le Bon, Roi de France (1319 – 1364)

Paris, Musée du Louvre.

Bois: chêne (Marette n° 201). Cadre taillé dans la masse du panneau; coupé en haut et en bas.

Dimensions totales: H. 59,8 cm; L. 44,6 cm
dont 7 mm pour les baguettes latérales rajoutées.

Surface peinte: H. 55,6 cm; L. 34 cm

Fig. 77

HISTORIQUE

Selon toute vraisemblance, appartenait au XVIe siècle à la famille de Gouffier, au château d'Oiron; acquis en 1700 par Roger de Gaignières; retiré de la vente Gaignières en 1717 par ordre du Régent pour la Bibliothèque Royale; exposé au Musée des Souverains de 1852 à 1872; dépôt au Louvre du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, 1925.

EXPOSITIONS

Paris 1904, n° 1; Paris, *Fastes,* 1981, n° 323.

BIBLIOGRAPHIE

H. Bouchot, 1904, p. 87; H. Clouzot, 1906, p. 184; P. Durrieu, 1907, pp. 110-111; P. A. Lemoisne, 1931, p. 21; Ch. Sterling, 1938, p. 25, n° 6, Fig. 13 – 15; 1941; G. Ring, 1949; E. Panofsky, 1953, p. 36; J. Marette, 1961, n° 201; Cat. Louvre, 1965, n° 1; G. Troescher, 1966, pp. 28, 80, 81; E. Castelnuovo, 1966 (non paginé); M. Kahr, 1966, p. 7, note 22; M. Meiss, I (1967), p. 23, Fig. 509; C. Richter Sherman, 1969, p. 73, Fig. 69; G. Schmidt, 1971, pp. 72 – 88; R. Cazelles, 1971 (1973), pp. 227 – 230; Ch. Sterling, 1972, pp. 187-188, n° 47, pl. 47; H. Pinoteau, II, 1975, pp. 159-160, n. 39; R. Cazelles, G.B.A. sept. 1978, pp. 53 – 65; A. Erlande-Brandenburg, 1979, II, pp. 170-171; G. Schmidt, 1981, p. 269 et n. 3; J.-B. de Vaivre, avril 1981, pp. 146 – 154; D. Thiébaut, 1981, Paris, n° 323, pl. coul. p. 42.

COMMENTAIRE

Jean II le Bon, fils de Philippe VI de Valois, marié en 1332 à Bonne de Luxembourg, puis, en 1350, à Jeanne d'Auvergne et de Boulogne, roi en 1350, prisonnier à Londres de 1356 à 1360, puis en 1364.

Le tableau du Louvre est très mal conservé. Il a été écaillé et souvent restauré dans le passé et il a dû l'être encore en 1954. De nombreux repeints ont changé le modelé mais le contour du profil et le dessin de l'œil furent seulement renforcés. Le buste (radiographié) est, par contre, entièrement moderne. Aujourd'hui noir, il devait être, à l'origine, couvert d'un vêtement d'un bleu soutenu que modelaient des plis. La saillie de l'épaule devait être indiquée. On peut l'affirmer en le comparant à la copie exécutée pour Gaignières (**Fig. 78**) qui possédait lui-même le tableau du Louvre. Le roi était donc vêtu comme dans le tableau perdu de la Sainte-Chapelle (**Fig. 73**). L'état de ruine explique l'absence sur la poitrine des «languettes» blanches que montre la copie exécutée pour Gaignières. Cependant, dans un autre exemplaire, identique, de ce portrait, gravé avant 1634 (J.-B. de Vaivre, 1981, Fig. 23, reproduit coupé en bas), les «languettes» sont absentes. Il s'agit là des revers montrant la doublure claire de la robe, tantôt de tissu, tantôt de fourrure (très évidente sous le pinceau précis de Bondol (**Fig. 108**), souvent mal articulés dans les petites miniatures du XIVe siècle et parfois incompris par les dessinateurs de Gaignières qui les ont transformés en languettes plates. Cet élément du costume royal français appelle l'attention d'un spécialiste.

Il n'est pas sans importance dans l'iconographie des premiers Valois. Jean le Bon l'arborait, en 1342, dans le tableau de la Sainte-Chapelle (**Fig. 73**) et même Philippe VI

le porte dans les deux miniatures très semblables qui ornent les deux exemplaires d'une charte de 1372 (H. Pinoteau, 1975, Fig. 9 et J.-B. de Vaivre, 1981, Fig. 8) (notre **Fig. 121**). Mais ces deux portraits posthumes de Philippe VI ont été exécutés pour Blanche de Navarre sous le règne de Charles V dont le costume comporte ces revers si souvent qu'on a l'impression d'être devant un véritable attribut officiel du roi de France (voir Charles recevant l'empereur Charles IV et le roi de Bohême). On a pensé qu'il pouvait s'agir du costume propre aux maîtres de l'Université de Paris (E. Panofsky, 1953, I, p. 374, note 361; M. Kahr, 1966, pp. 7-8, qui en doute avec raison). Il est vrai que plusieurs miniatures montrent ces maîtres avec des revers (C. R. Sherman, Fig. 11, professeur en chaire, auditeurs du cours; Fig. 9, Nicole Oresme qui était docteur de Paris; F. Avril, Cat. Exp. *Fastes,* 1981, pl. 19, maître Gervais Chrétien). D'autres cependant laissent à penser qu'on en gratifiait des savants ou des sages en général (F. Avril, Cat. *op. cit.* n° 203, pl. 23, représentants de diverses formes du bon gouvernement selon Aristote, «aristocratie», «tymocratie»). Considéré comme tel, cet attribut convenait particulièrement à Charles V dit le Sage.

L'état de conservation du tableau du Louvre importe pour l'identification du modèle et pour la date de la peinture. L'inscription Jehan Roy de France sur fond d'or est sans doute du XIVe siècle mais postérieure à l'exécution du portrait. La négligence de son tracé qui n'est même pas parallèle au bord supérieur du tableau est frappante. Elle a paru choquante au goût classique de Gaignières et ce défaut fut corrigé dans la copie qu'il en fit faire. L'inscription postérieure et la ressemblance incontestable entre Jean le Bon et son fils Charles (voir le portrait de celui-ci en tête de la charte qu'il a signée en janvier 1367 n. s. Fig. 4) ont amené G. Schmidt (1971) et R. Cazelles (1971 et 1978) à proposer de reconnaître dans le portrait du Louvre celui de Charles, régent du royaume pendant la captivité anglaise de son père (1360 – 1364). L'âge apparent (22 à 26 ans) et l'absence de la couronne paraissaient plaider en faveur de cette hypothèse et j'étais enclin à l'adopter (Ch. Sterling, 1972). Mais les objections plus récentes de H. Pinoteau (1975) et, surtout de J.-B. de Vaivre (1981), qui eut le mérite de multiplier des comparaisons avec les profils des statues tombales des deux rois, me font maintenant accepter l'identification traditionnelle, celle de l'inscription. Dans ce cas, la date de 1349 environ (en tout cas, avant 1350) proposée par A. Erlande-Brandenbourg (1979) et adoptée par J.-B. de Vaivre (1981) me paraît vraisemblable. Elle correspondrait à l'âge de 30 ans environ, à l'absence de la couronne (Jean n'étant alors que duc de Normandie), à l'apparence mûrie par rapport au portrait du même personnage antérieur de sept ans environ (en 1342 ou peu après), dans le tableau de la Sainte-Chapelle (**Fig. 73**).

Mais un autre problème, plus important car il compte grandement dans l'histoire du portrait en Occident, surgit alors aussitôt. Ce portrait indépendant, peint sur panneau, qui frappait tout historien comme le plus ancien exemple du genre en Europe lorsqu'on le datait entre 1360 et 1364 (l'année de la mort de Jean le Bon) est-il concevable vers 1350? Aucun exemple italien d'un tel portrait n'est connu, alors que les retables et les fresques sont remplis, depuis Giotto, de donateurs et d'autres portraits superbes. Cependant, des mentions écrites de portraits isolés existent. Tel fut à coup sûr (bien que, probablement, une grande miniature sur vélin) le visage de Laure que Simone Martini a peint pour Pétrarque. On cite l'autoportrait de Gaddi avec ses frères (K. Bauch, 1967, p. 80). Et, bien que sur mur et dans l'attitude de priant, le donateur des fresques de Pietro Lorenzetti, à Assise, a été peint en buste et de profil, soigneusement isolé dans un cadre simulé, comme si c'était un tableau (K. Bauch, 1967, Fig. 37). C'est précisément chez Pietro et Ambrogio Lorenzetti qui peignirent des paysages isolés (sans parler de l'extraordinaire vue de Sienne et de sa campagne au Palazzo Pubblico), c'est chez ces artistes qui s'intéressent aux œuvres antiques encore préservées (et depuis disparues) et aux écrits romains où il était question de portraits, que nous pouvons supposer la création des effigies indépendantes. Avignon recueillait ces nouveautés siennoises et abritait entre 1343 au plus tard et 1353 l'activité de Matteo Giovannetti. Si son «portrait de Clément VI avec les cardinaux», de 1344 (E. Castelnuovo, 1962), était peint sur mur, nous possédons de lui le portrait d'un donateur sur le volet d'un triptyque d'une vigueur réaliste surprenante. Dans ce profil, l'œil allongé et la narine accentuée ne sont pas sans parenté avec la tête du Louvre (E. Castelnuovo, 1962, Fig. 74). Quel que soit l'état de conservation de celle-ci, il ne peut masquer l'évidence que le portrait de Jean le Bon n'a pu être conçu sans l'exemple et sans l'influence italienne directe. Son auteur est sans doute un peintre du roi qui a dû connaître la peinture avignonnaise. On peut suivre E. Castelnuovo lorsqu'il le propose (1966) et D. Thiébaut (Cat. Exp. *Fastes,* notice du n° 323), lorsqu'elle suggère la visite de Jean le Bon à Avignon, en 1349, plutôt que celle de 1362. Car les alentours de 1350 sont à Paris celles d'un réalisme brusquement intensifié (l'activité du grand enlumineur royal, illustrateur de la *Bible de Jean de Sy,* dit assez improprement le Maître aux bouqueteaux), attitude indispensable pour assimiler les nouveautés avignonnaises. Et Jean le Bon, qui a reçu du pape le tableau de la Sainte-Chapelle, a pu les apprécier et a pu désirer les faire adopter par son peintre. Ce peintre a pu être Girard d'Orléans qui suivra le roi à Londres. Ce n'est cependant pour l'instant que pure hypothèse.

Rien ne prouve non plus que l'exemplaire de Gaignières (au Louvre) était l'original et non une réplique d'atelier,



Fig. 78 Copie du XVIIe siècle du *Portrait de Jean II le Bon, roi de France.* Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 84.

comme le seront plus tard tant de portraits de princes. On connaît des mentions de deux, peut-être de trois, autres portraits de Jean le Bon, et la gravure de l'un d'eux montre qu'ils pouvaient être identiques à celui du Louvre. Quant au portrait de Jean le Bon qui figurait dans le quadriptyque «cloant» (fermant) en compagnie de Charles IV, empereur, de Charles V de France et de Wenceslas de Bohême, ce ne pouvait pas être celui du Louvre, de 1350 environ, car cet ensemble devait dater du règne de Charles V qui le possédait.



Fig. 79 Enlumineur français. *Histoire de Samson et Dalila. Bible moralisée de Jean le Bon.* Vers 1349 – 1352. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 167, fol. 59.

Equipe d'enlumineurs parisiens travaillant sous la direction de Jean de Montmartre vers 1349 – 1352

N° 22

Bible moralisée de Jean le Bon

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 167

Parchemin
340 × 29 mm
321 fol.

Histoire de Samson et Dalila, fol. 59, **Fig. 79**

Scènes de la vie de saint Paul, fol. 285 v., **Fig. 80**

HISTORIQUE

Jean le Bon? Charles V? Philippe le Hardi, duc de Bourgogne; Pierre II de Beaujeu, duc de Bourbon; entré en 1523 dans les collections royales lors de la saisie des biens du Connétable de Bourbon et en 1529 à la Librairie Royale.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 147; Paris, B. N., 1968, n° 165; Paris, *Fastes,* 1981, n° 272.

BIBLIOGRAPHIE

P. Durrieu, 1895, p. 103, 114 – 118; A. de Laborde, 1911 – 1927, V, pp. 92 – 102, pl. 724 – 738; F. Avril, 1972, pp. 95 – 125; G. Schmidt, 1975, p. 57; F. Avril, 1978, pp. 23, 25, 35, pl. 19, 20; M. Meiss, 1974, pp. 82 sq., 93, 418, 462 n. 381, Fig. 326, 331.

COMMENTAIRE

Le type de manuscrits connu sous le nom de Bible moralisée est très particulier et fort rare. Il s'agit d'une suite d'extraits de textes de l'Ancien et du Nouveau Testament illustrés et juxtaposés à leurs interprétations symboliques dites «moralisation» également illustrées. Ces exégèses sont spécifiées par les textes qui les accompagnent. C'est par leur présence que la Bible moralisée se distingue de la Bible historiée (ou historiale) c'est-à-dire simplement illustrée. Le nombre de passages choisis pour être l'objet de «moralisation» est variable; il est toujours considérable. Et comme chacun d'eux entraîne, selon le système adopté, quatre illustrations et autant pour leurs interprétations par page (**Fig. 79** et **80**), les enluminures abondent. Dans la Bible que nous étudions dans cette notice, on en compte 5112. Nombre rarement atteint dans l'illustration de manuscrits.

La Bible moralisée apparaît probablement d'abord en France au début du XIII[e] siècle, suscitée par l'initiative princière dans le cercle de la famille royale. L'exécution d'un si grand nombre d'enluminures était une entreprise coûteuse et plusieurs Bibles moralisées sont documentées comme commandes des rois de France.

Les deux folios que nous choisissons dans l'illustration du ms. fr. 167 sont consacrés aux récits tirés l'un de l'Ancien l'autre du Nouveau Testament. Le système de décoration veut que le texte des Ecritures soit illustré dans un encadrement architectural rectangulaire semblable à celui de reliquaires tandis que sa «moralisation» apparaisse audessous dans un compartiment polylobé.

Le sujet du folio 59 (**Fig. 79**) est l'histoire de Samson et

Dalila (*Le Livre des Juges,* 16, 4 – 21). Dans la colonne de gauche, le premier compartiment rectangulaire montre les «princes des Philistins» incitant Dalila à séduire Samson pour qu'elle apprenne d'où vient sa force exceptionnelle; Samson est placé à gauche de la scène. Plus bas, la «moralisation» juxtapose à la corruption de Dalila celle des mauvais chrétiens représentés par des clercs dont un évêque que les diables poussent dans les bras d'une prostituée. L'épisode suivant est une des vaines tentatives de Dalila de priver Samson de sa force, effort particulièrement spectaculaire: en suivant un aveu trompeur de son amant, elle lui enfonce, pendant son sommeil, un piquet dans ses tresses. Le parallèle moralisé c'est l'âme du chrétien échappant à Satan symbolisée par une femme agenouillée devant le Christ et tournant le dos à un tourbillon de diables déconfits. Dans la colonne de droite, Dalila coupe la chevelure de Samson endormi sur ses genoux et lui enlève sa force; elle est assise dans un paysage cependant que les Philistins armés attendent dans un bâtiment voisin. La «moralisation» montre des pécheurs en proie aux démons: un homme désespéré qui s'est pendu, un couple qui se livre à la débauche. L'épisode suivant de l'histoire de Samson raconte sa déchéance: les Philistins lui crèvent les yeux et lui font tourner une meule. A quoi correspondent des pécheurs eux aussi aveugles car privés de la grâce du Saint-Esprit (abandonnés par des colombes symboliques qui s'envolent) et se livrant à la luxure et à l'avarice.

Le sujet du fol. 285 verso (**Fig. 80**) est un extrait des Actes des Apôtres concernant une mission de saint Paul à Jérusalem (21, 23 – 40). En haut dans la colonne de gauche, l'apôtre se trouve au Temple en compagnie de quatre Juifs de la communauté chrétienne locale qui, comme lui-même l'avait fait à Corinthe, se sont liés par le vœu de Naziréat; ils se libèrent du vœu par un rite de purification qui leur permet de se faire raser les cheveux, ce que fait saint Paul assis à gauche; il est désigné par un nimbe; l'autre personnage nimbé au Temple est probablement l'apôtre Jacques mentionné dans le récit (21, 18). Il s'agissait de donner aux Juifs orthodoxes la preuve du respect des lois mosaïques. En parallèle symbolique, l'illustration du polylobe au-dessous montre des croyants qui se confessent et écoutent le prêche en témoignant ainsi de leur obéissance aux docteurs de l'Eglise. L'histoire de la mission de Paul se poursuit dans la colonne gauche de la page: les «Juifs d'Asie» irrités par la présence de Paul au Temple se saisissent de lui, le frappent, le menacent de mort. La «moralisation», correspondante, cette fois très simple, évoque la persécution de l'Eglise. Dans la colonne de droite on voit comment saint Paul est sauvé par le tribun de la cohorte romaine (désigné par une verge de commandement) et amené par les soldats dans la forteresse Antonia voisine du parvis du Temple. La symbolisation moralisée de cette arrestation est interprétée comme l'usurpation par les pouvoirs laïcs de la juridiction sur les clercs réservée à l'Eglise. Le dernier épisode de cette page est celui où saint Paul, ayant appris au tribun sa qualité de citoyen romain, obtient l'autorisation d'adresser au Sanhédrin une harangue où il explique que ses enseignements sont compatibles avec les lois de Moïse. La moralisation correspondante évoque la justification de la Foi chrétienne dont est chargé un clerc au milieu de quatre laïcs.

La masse d'images de haute qualité assure à la *Bible moralisée de Jean le Bon* un rôle de premier plan pour la connaissance de l'enluminure parisienne au milieu du XIV[e] siècle. Cette importance et cette date ont été parfaitement mises en lumière par F. Avril (1972). Le manuscrit a été remarqué par P. Durrieu (1895), à qui peu échappait, et il a été étudié par A. de Laborde (1927). Mais ces deux auteurs (suivis encore par J. Porcher en 1955) le dataient beaucoup trop tard, de la fin du XIV[e] siècle. F. Avril a su résoudre pratiquement tous les problèmes que pose à l'historien de l'enluminure tout manuscrit important: l'origine de la commande, sa date, le style personnel de chacun des artistes qui collaboraient à cette vaste entreprise. Personne, à ma connaissance, n'a apporté jusqu'ici des retouches à ce travail fondamental resté peu connu hors du cercle des chercheurs spécialisés. On ne saurait mieux faire qu'en résumer les principales conclusions et ajouter quelques remarques.

La Bible moralisée (ms. fr. 167) est, selon la plus grande vraisemblance, celle que l'inventaire de la librairie du roi Charles V, dressé en 1380, décrit comme: «La très belle Bible, toute historiée, que fist faire le roi Jehan». Les comptes de celui-ci prouvent en effet que dès 1349, alors qu'il n'était encore que duc de Normandie, il a versé la très forte somme de 400 livres tournoi à l'enlumineur Jean de Montmartre «pour emploier et convertir en la façon d'une Bible». Cet artiste apparaît ainsi comme directeur de l'entreprise. Entre le second semestre de 1351 et 1353, il reçoit diverses fournitures concernant la reliure de la Bible (ainsi que la chemise d'une autre Bible moralisée servant de modèle), et son étui en cuir pourvu d'une garniture d'argent. Ainsi, le manuscrit a dû être terminé en 1352 au plus tard. Le style des illustrations correspond à ces données documentaires. Car «pratiquement tous les manuscrits où se reconnaît la main des artistes (qui ont illustré la Bible) nous ramènent à la période 1350 – 1355» (F. Avril, 1972, p. 114). Vers 1370 – 1380, les soixante premiers folios endommagés par l'humidité (dans les bagages de Jean le Bon, après la bataille de Poitiers en 1356?) ont été très habilement restaurés par l'enlumineur dit le Maître du Couronnement de Charles VI (voir la notice des *Grandes Chroniques de France de Charles V,* n° 38).

F. Avril (1972) distingue quinze artistes principaux qu'il désigne par les lettres de l'alphabet de A à O. Son exceptionnelle connaissance de la peinture de manuscrits lui a permis de reconnaître d'autres ouvrages de presque tous ces enlumineurs.

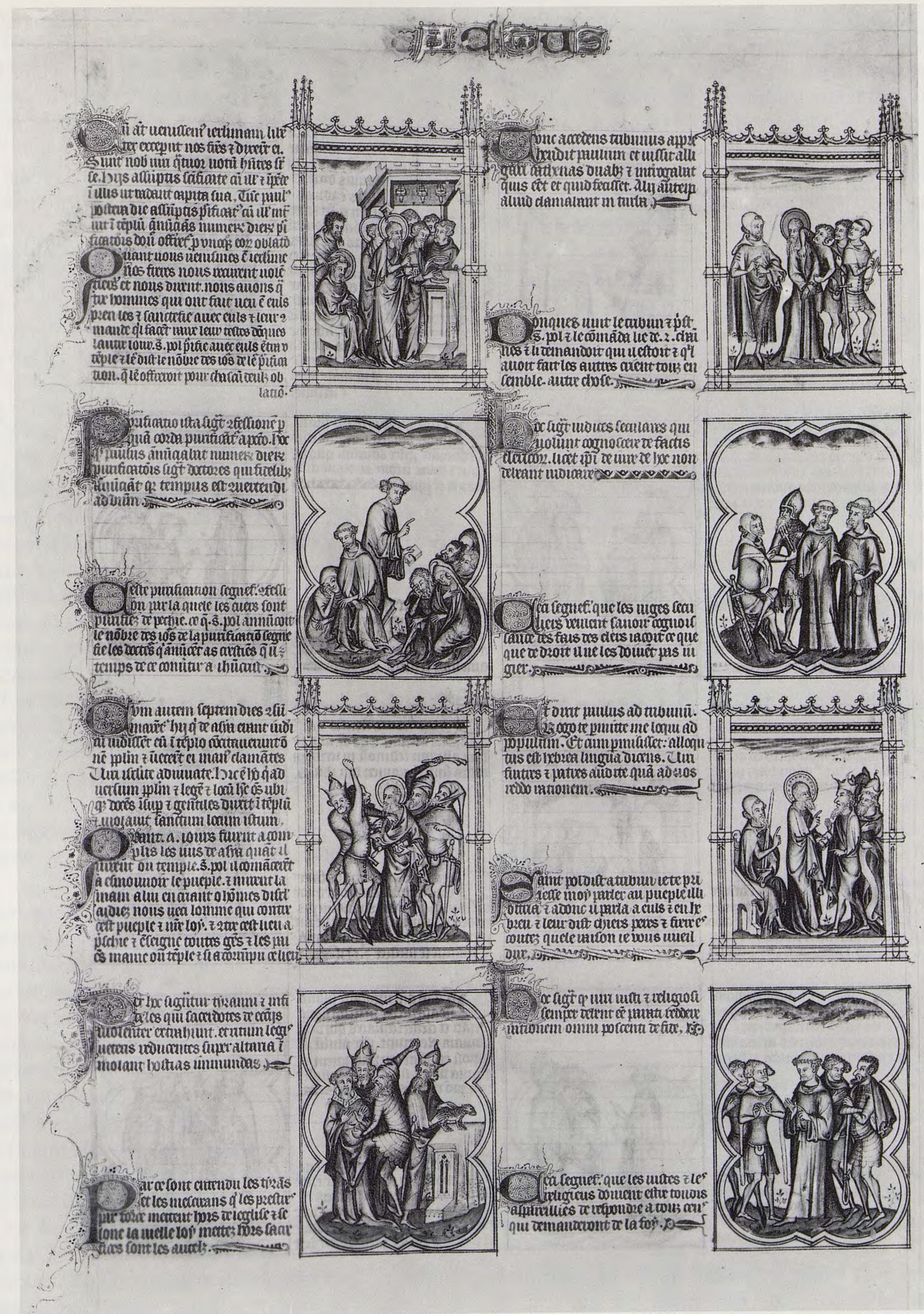


Fig. 80 Maître du Remède de Fortune. *Scènes de la Vie de saint Paul. Bible moralisée de Jean le Bon.* Vers 1349 – 1352. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 167, fol. 285 v.

Dans la *Bible moralisée de Jean le Bon,* certains d'entre eux travaillaient parfois sur le même feuillet. Mais ils employaient tous la grisaille. Sous les pinceaux différents, la grisaille pouvait être tendrement pâle ou cendrée *en sfumato;* elle pouvait s'obscurcir de violet. La couleur n'intervenait qu'en accents, qu'en rehauts, comme chez Jean Pucelle dans ses Heures peintes pour Jeanne d'Evreux (notice 10). Ainsi, les carnations se teintaient de rose, le ciel de bleu, le sol de vert ou de jaune. Cependant, la stylisation graphique, l'écriture linéaire dominent toutes les images. Notre **Fig. 79** est due à l'artiste appelé K, la **Fig. 80,** à l'artiste N, les deux peintres les plus originaux de la Bible. Mais on ne discerne leur personnalité qu'à force de scruter le canon de la figure, le modelé, le dessin des contours et des plis, les teintes colorées et les modulations de la grisaille, le rythme des groupes, la dynamique des gestes et de l'expression faciale. Tout cela appliqué à des images de quelques centimètres carrés. Rien de surprenant qu'avant le scalpel d'une telle analyse stylistique patiemment manié par F. Avril, on se laissât impressionner par l'uniformité de la décoration plutôt que par ses nuances, de sorte qu'A. de Laborde (1927) se contenta de ne discerner dans l'ensemble que deux mains, P. Durrieu (1895) trois et J. Porcher (1955) «au moins trois».

Il est parfaitement vrai que les Bibles moralisées nous offrent dès le XIII[e] siècle «une sorte de coupe géologique» des ateliers d'enlumineurs actifs à Paris pour leurs époques respectives (F. Avril, 1972, p. 92). Dans le cas de la *Bible de Jean le Bon,* il s'agit des années 1349 – 1352. Or, il est frappant de constater que l'émule le plus brillant de Jean Pucelle, Jean Le Noir (voir les notices 12 à 16), ne fait pas partie de l'équipe. Et que l'artiste N qui n'est autre que le très original Maître du Remède de Fortune de Guillaume de Machaut (voir la notice 23) n'a peint que deux feuillets de notre Bible. On serait tenté de l'expliquer par leur travail à d'autres manuscrits datables très exactement à la même période: Jean Le Noir décorait en 1348-1349 le remarquable *Psautier de Bonne de Luxembourg* (notice 13); le Maître du Remède de Fortune était occupé en 1350 à l'illustration du *Missel de Saint-Denis* (Londres, Victoria and Albert Museum, ms. 1346 – 1891). Les deux livres étaient des commandes de Jean le Bon qui ne voulait peut-être pas détourner d'elles l'activité des artistes qu'il appréciait. Mais l'illustration de la *Bible moralisée* se prolongea jusqu'à 1351-1352. Rien n'empêchait alors d'y employer les deux artistes. On est amené à penser à une autre raison possible de leur absence de l'équipe de la *Bible* ou leur participation restreinte. On soupçonne qu'une certaine homogénéité de la décoration était voulue et qu'elle eût été dérangée par l'intervention d'artistes trop personnels. Ce qui semble confirmer cette vue c'est de constater que les quelques enluminures du Maître du Remède de Fortune dans la Bible sont beaucoup moins audacieuses que ses illustrations du poème de Guillaume de Machaut pourtant pratiquement contemporaines, datables de 1350 à 1355 (notice 24).

Ici s'impose à notre attention le rôle du directeur de la décoration, Jean de Montmartre. S'il n'est pas actuellement possible d'assigner à cet artiste, par ailleurs inconnu, une part précise de celle-ci, il est certain que le choix des peintres dépendait de lui. L'équipe qu'il a réunie comportait des artistes qui témoignent de l'extraordinaire vitalité de l'enluminure parisienne vers 1350 mais qui consentent à harmoniser leur œuvres avec celles de leurs collègues. Deux seulement dans la quinzaine sont d'obédience pucellienne: l'artiste A (F. Avril, 1972, Fig. 1 et 5); et l'artiste D (F. Avril, 1972, Fig. 5); et encore, elle n'est plus stricte, car ils rompent par des exagérations maniérées le subtil équilibre entre la grâce et la vivacité et ils ignorent les rapports rythmiques entre les acteurs d'un groupe, qualités que saura préserver un Jean Le Noir. D'autres, nombreux, les artistes C, F, G, J et L (F. Avril, 1972, Fig. 4, 7, 8, 11 et 13) visent à une liberté qui leur inspire une graphie pleine de fantaisie, ils créent des figurines étirées et quasi transparentes, car très peu modelées, mais accompagnées en même temps du détail réaliste, soudain et piquant (objet, bout de paysage, édicule, costume à la mode). D'autres enfin, les artistes E, H, J, M et O (F. Avril, 1972, Fig. 6, 9, 10, 14 et 16) recherchent l'expression et une réalité plus complète en remplissant les petits compartiments dont ils disposent de personnages solides, sans beauté mais débordant d'énergie. Tel est le meilleur enlumineur de l'équipe, l'artiste K (notre **Fig.79** et F. Avril, 1978, pl. coul. 20; Cat. Exp. *Fastes,* 1981, repr. p. 320). Dans le *Pèlerinage de Vie humaine* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 772, fol. 10 v.), il a campé quelques personnages étonnants, amples et volumineux, on dirait à mi-chemin entre Giotto et Sluter (F. Avril, 1972, Fig. 18).

Il est certain que sans la *Bible moralisée de Jean le Bon* notre connaissance de l'enluminure parisienne au milieu du XIV[e] siècle aurait été plus qu'appauvrie, elle aurait été faussée. Nous n'aurions pu nous rendre compte combien d'artistes français restaient alors insensibles aux nouveautés de l'art italien dont les exemples ne manquaient pourtant pas d'arriver d'outre-monts. Et combien d'entre eux échappaient en même temps à l'entreprise pucellienne: ils ne gardaient de son héritage que l'éloquence du geste, leurs architectures et leurs paysages se passent d'éléments italianisants. On exagérerait à peine en affirmant que les milliers d'images de la Bible de Jean le Bon nous offrent le spectacle de l'enluminure parisienne qui s'efforce par ses propres moyens de conquérir la totalité de la nature. La présence dans l'équipe de la Bible de deux ou trois peintres sans doute originaires du Nord de la France ou des Pays-Bas devait stimuler cet appétit du réalisme. Mais ils travaillaient en France et ils n'auraient pas été choisis par Jean de Montmartre sans avoir accepté quelques conventions stylistiques

françaises. Leur tempérament expressionniste perce toutefois dans la violence du geste et dans le caractère plébéien des visages. Tels sont les artistes M et K (notre **Fig. 79**). Tandis que l'artiste H épris d'un modelé pictural étale des teintes légères sur des formes sans contour ce qui fait penser à l'enluminure hollandaise, à celle dont nous avons des exemples un peu plus tardifs, à Utrecht. S'il réussit à ne pas détonner dans la *Bible* c'est qu'il travaille sur les croquis de l'artiste G, son collègue français (pour cette collaboration voir F. Avril, 1972, Fig. 9 et p. 106). La *Bible moralisée de Jean le Bon* nous conduit directement vers un autre peintre septentrional qu'aimera Jean le Bon, le grand Maître de la Bible de Jean de Sy.

On ne saurait plus douter du véritable intérêt que Jean le Bon portait non seulement à l'illustration du livre mais aussi à la peinture sur panneau. C'est ainsi qu'en 1351, il mettait à son chevet un tableau préservé dans un coffret de cuir boulli fermant à clé. Cité par V. Gay, *Glossaire,* I, 1929, p. 368, *ad vocem* Chevet (image de).



Fig. 81 Maître du Remède de Fortune. *La chasse miraculeuse de Dagobert. Missel de Saint-Denis.* Vers 1350.
Londres, Victoria and Albert Museum, ms. 1346 – 1891, fol. 261.

Maître du Remède de Fortune

Enlumineur travaillant à Paris vers 1350 – 1355

N° 23
Missel de Saint-Denis

Londres, Victoria and Albert Museum, ms. 1346 – 1891

Parchemin
233 × 164 mm
439 fol.

La chasse miraculeuse de Dagobert, fol. 261, **Fig. 81**

Le miracle de la guérison du lépreux, fol. 256 v., **Fig. 82**

HISTORIQUE

Ferry de Clugny, évêque de Tournai (mort en 1483); W. Horatio Crawford; acquis par le Victoria and Albert Museum en 1891, à la vente de sa collection.

EXPOSITION

Paris, *Fastes,* 1981, n° 273

BIBLIOGRAPHIE

A. de Laborde, 1909, pp. 207, 232 n. 5, pl. X; A. Wilmart, 1924, pp. 22 – 31; J. White, 1967, pp. 222 – 223, pl. 52b; F. Avril, 1972, pp. 112 – 114; G. Schmidt, 1975, pp. 57-58, Fig. 42; F. Avril, 1978, pp. 25, 35-36, pl. 21-22; 1981, n° 273.

COMMENTAIRE

Cet artiste anonyme a reçu son nom de convention de F. Avril d'après ses illustrations les plus frappantes, celles dont il orna un écrit de Guillaume de Machaut (voir la notice 24).

Les enluminures du *Missel de Saint-Denis,* manuscrit datable de l'année 1350 et probablement commandé pour l'abbaye par la cour royale, sont les œuvres les plus anciennes connues de l'artiste. Nous reproduisons une partie du fol. 261 et le folio 256 verso qui offrent un triple intérêt (**Fig. 81** et **82**): un thème iconographique propre à la tradition légendaire de l'abbaye de Saint-Denis; un traitement particulièrement libre de l'initiale; la plus ancienne apparition datable des arbres semblables aux champignons et appelés d'habitude «bouqueteaux».

Le récit illustré dans l'initiale est un épisode de la vie de Dagobert, la fondation de l'abbaye: lors d'une chasse à courre celui-ci découvre l'église qui abritait les tombeaux de saint Denis et de ses compagnons martyrs; il y parvient en poursuivant un cerf qui s'y réfugia et que les chiens n'osaient attaquer car une force miraculeuse les en empêchait. Il est possible que cet épisode ait figuré sur l'un des volets aujourd'hui incomplets peints par le Maître de Saint-Gilles (voir le deuxième tome de cet ouvrage).

Le Maître du Remède de Fortune n'a pas inscrit la scène dans l'initiale O. Il l'a déployée librement autour de la lettre pour développer l'architecture de l'église et le paysage de la chasse. Ce paysage monte en haut de la marge de sorte

que quelques boqueteaux se profilent sur un fond clair. Cet effet fait penser à ce qu'on verra beaucoup plus tard dans l'enluminure lombarde (Giovanni de Grassi et son atelier). Il en est de même des études naturalistes d'oiseaux et d'insectes familières à l'enluminure française depuis le *Bréviaire de Belleville* (notice 9) et, surtout, les œuvres de Jean Le Noir (notices 12 – 16). En principe, le système de la décoration de la page qui permet aux «histoires» de s'étendre en toute fantaisie sur la marge de la page est propre à l'enluminure italienne.

Le cercle de l'initiale O qui traverse l'architecture et le groupe de chiens est caractéristique des expériences spatiales de l'artiste, toujours pleines de charmantes inventions.

Les autres épisodes de l'histoire de Dagobert de même que la légende de la miraculeuse consécration de l'église de Saint-Denis par le Christ lui-même accompagné des saints Pierre et Paul et de saint Denis suivi de ses compagnons sont représentés sur le bas du folio 261 et sur le fol. 256 v. (**Fig. 82**) (pour leurs commentaires et repr. en coul. voir F. Avril, 1978, pl. 21 et pl. 22).

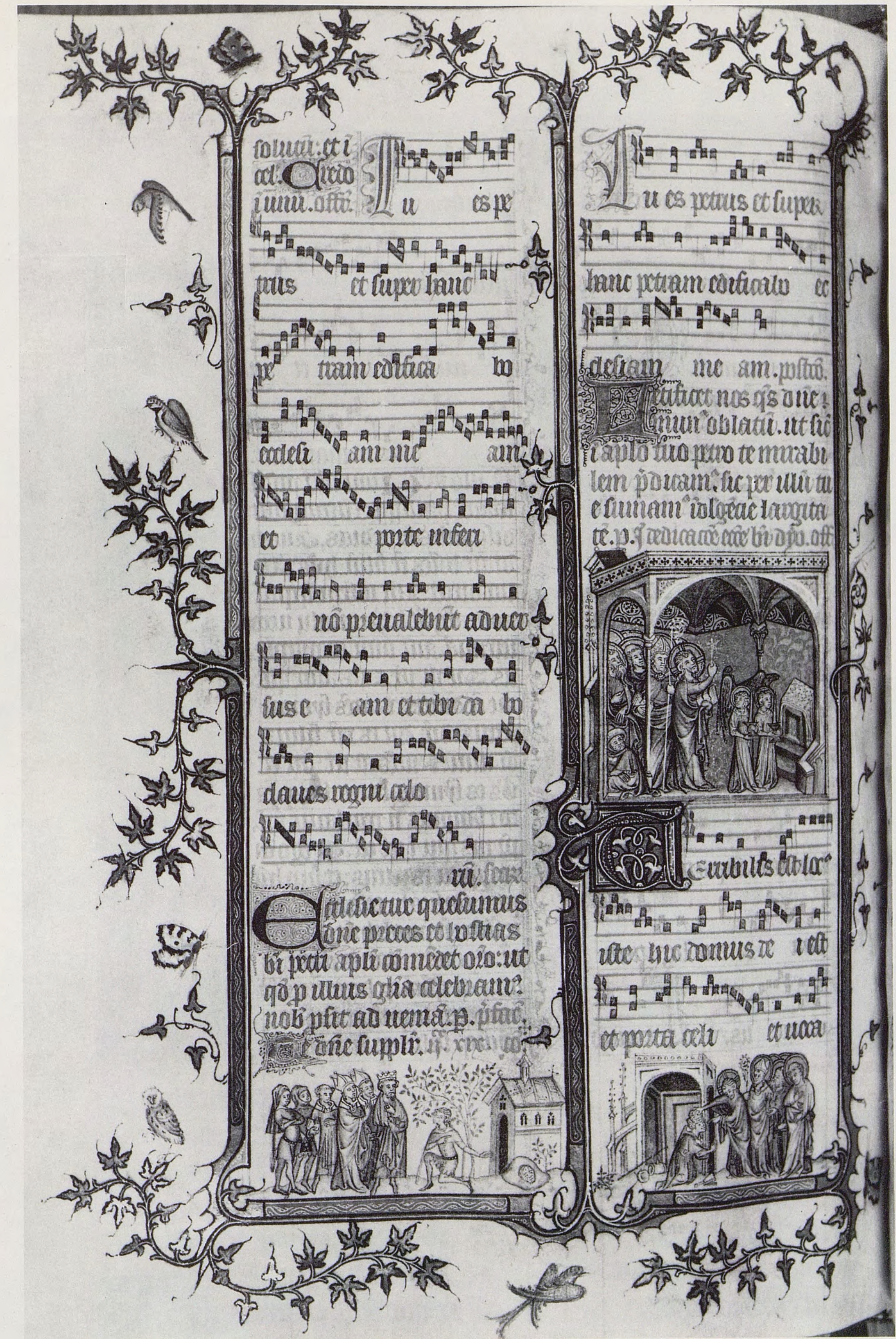


Fig. 82 Maître du Remède de Fortune. *Le miracle de la guérison du lépreux. Missel de Saint-Denis.* Vers 1350. Londres, Victoria and Albert Museum, ms. 1346 – 1891, fol. 256 v.



Fig. 83 Maître du Remède de Fortune. *Le Verger mystérieux. Œuvres de Guillaume de Machaut*. Vers 1350.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 103.

Maître du Remède de Fortune

Enlumineur travaillant à Paris vers 1350 – 1360

N° 24

Œuvres de Guillaume de Machaut: Le Remède de Fortune. Le Dit du Lion.

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1586

Parchemin
300 × 210 mm
321 fol.

Le Verger mystérieux, fol. 103, **Fig. 83**

L'arrivée de l'auteur au château de la dame qu'il aime, fol. 23, **Fig. 84**

Le Festin, fol. 55, **Fig. 85**

La Danse, fol. 51, **Fig. 86**

EXPOSITIONS

Paris, *Fastes,* 1981, n° 271 et repr.

BIBLIOGRAPHIE

E. Hoepffner, 1908 – 1923; F. Ludwig, 1928, p. 10; U. Günther, 1963, pp. 96 – 114; S. S. Williams, 1969, pp. 433-434; F. Avril, 1972, pp. 112 – 114; G. Schmidt, 1975, pp. 57-58; 1977-1978, pp. 192-193; F. Avril, 1978, pp. 25-26, pl. 23 – 26; Colloque sur G. de Machaut, 1978 (paru en 1982), pp. 117 – 133; 1981, n° 271, pl. coul. 38.

COMMENTAIRE

Ces deux écrits, qui font partie du recueil des œuvres du célèbre poète et musicien Guillaume de Machaut (v. 1300 – 1377), ont été illustrés par un artiste très personnel (et son fidèle disciple) mis en valeur par F. Avril (1978, pl. coul. 23 – 26; *idem,* Colloque Machaut, 1978, paru en 1982, pp. 117 – 132). L'historien date ces enluminures «entre 1350 et 1356, peut-être plus près de cette seconde date». En effet, si elles sont du même artiste que les enluminures du *Missel de Saint-Denis,* de 1350 (notice 23) et de la *Bible moralisée de Jean le Bon,* de 1349 – 1352 (notice 22), ce qui paraît vraisemblable, elles doivent être postérieures de quelques années. Dans *L'arrivée de l'auteur au château de la dame qu'il aime* (**Fig. 84**), dans la *Danse* (**Fig. 86**), dans le *Festin* (**Fig. 85**) et dans le *Verger mystérieux* (**Fig. 83**), les architectures sont beaucoup plus complexes et les paysages plus développés que dans le *Missel* (**Fig. 81** et **82**); le canon de personnages est manié avec liberté.

Il est évident qu'au XIVe siècle, hors de l'Italie d'Ambrogio Lorenzetti et hors d'Avignon de Matteo Giovannetti, ce sont là des audaces surprenantes, inégalées au Nord des Alpes. Mais l'ambition du peintre est mal servie par sa culture plastique car il ne profite guère des leçons italiennes. Il ignore les expédients de la perspective et de l'éclairage. Dans son *Verger* (**Fig. 83**), les arbres du premier plan sont beaucoup plus petits que ceux du fond et l'impression d'ombrages ne vient pas encore d'un éclairage logique mais du modelé assombri des masses du feuillage et des intervalles foncés entre les troncs d'arbres. La profondeur de la salle du *Festin* (**Fig. 85**) est bien moins convaincante que celle de la crypte où prie Jeanne d'Evreux (**Fig. 47**), antérieure cependant d'un quart de siècle. La chambre de *l'Annonciation* représentée vers 1336 – 1340 par Jean Le Noir dans les *Heures de Jeanne de Navarre* (**Fig. 52**) est également d'une structure plus logique. Le paysage du *Verger* qui se passe de présence humaine est certes une curiosité éminente mais il restera sans postérité. La composition de l'artiste est d'esprit monumental, elle est rythmée par des personnages rigides et presque toujours verticaux ou par des arbres espacés comme des colonnes. L'influence de la peinture murale – du décor des salles de châteaux et des tapisseries – paraît s'imposer. Et c'est peut-être là le charme particulier et l'intérêt historique le plus évident de Maître du Remède de Fortune: comme l'équipe qui illustra la *Bible moralisée de Jean le Bon,* il évolue armé des seules ressources de l'art autochtone. On est presque tenté de dire qu'il nous présente l'enluminure française telle qu'elle aurait pu se développer sans aucune intervention de l'art italien. Car ce ne sont pas quelques moulures architecturales ou une colonnette torsadée à l'italienne qui comptent dans son style.

Panofsky (1953, p. 150 sq.) a délibérément appliqué la notion d'Ars Nova en musique, formulée sous ce titre, vers 1320, par Philippe de Vitry, à la polyphonie du XVe siècle que les contemporains de Guillaume Dufay et de Gilles Binchois appelaient également «nouvelle pratique». Il a établi une comparaison, aussi juste que spectaculaire, entre cette polyphonie développée et la puissante et profonde harmonie colorée des grands innovateurs de la peinture septentrionale, Robert Campin (le Maître de Flémalle) et les van Eyck. On a cependant déjà pensé à établir une parenté entre le plus grand représentant de l'authentique Ars Nova, le poète et musicien Guillaume de Machaut et l'art pictural de son temps. Ce n'étaient que de brèves suggestions (Ch. Sterling, 1948, p. 42 et 1951, p. 173, note 3) car on ne connaissait pas suffisamment les illustrateurs des écrits de Machaut. Ces peintres viennent d'être étudiés de près (F. Avril, 1978, pp. 25-26, pl. coul. 23 – 26; *idem,* Colloque Machaut, 1978, paru en 1982, p. 117-133; *idem,* Cat. Exp. *Fastes,* 1981, pl. coul. 38 et nos 271 – 273).

Or, il est frappant de constater que, parmi ces illustrateurs, la place dominante est réservée aux deux représentants les plus précoces et les plus originaux du naturalisme dans l'enluminure française du temps de Machaut: le Maître du Remède de Fortune et le Maître de la Bible de Jean de Sy (notices 28 – 30). Il est plus que vraisemblable que Guillaume de Machaut, artiste à la fois précis et audacieux, choisissait lui-même les enlumineurs qu'il jugeait capables de mettre en images ses écrits préférés. Ce fut certainement le cas du *Remède de Fortune* et du *Dit du Lion* dans le recueil qui fait l'objet de la présente notice et le cas des deux célèbres miniatures qui résument les idées principales du Prologue du recueil plus tardif mais certainement contrôlé par Machaut vers 1375 (voir la notice 29, **Fig. 104** et **105**). Le penchant du poète pour une nature variée et remplie de vie familière se reflète parfaitement dans toutes ces images. Les deux miniatures en tête du Prologue sortent de la main du Maître de la Bible de Jean de Sy. Nous avons émis l'hypothèse que ce peintre a pu venir en France du Luxembourg (notice 28). C'était un pays dont la cour était bien connue de Machaut: entre 1323 et 1346, il fut secrétaire, chapelain et compagnon de chevaleresques équipées de Jean de Luxembourg, roi de Bohème. Il a pu connaître également, et de longue date, l'enlumineur de la *Bible* et apprécier son art. C'est dans le *Remède de Fortune* que Machaut parle de la «vieille et nouvelle forge», allusion métaphorique à Ars Nova, dont il est le coryphée, et à Ars Antiqua qui précède Philippe de Vitry. Les deux enlumineurs réalistes et novateurs, bientôt rejoints en France par Jean Bondol de Bruges, ne forment-ils pas un groupe d'Ars Nova pictural non moins significatif que celui que Panofsky, par un brillant artifice dont il détenait le secret, reconnut seulement au XVe siècle?

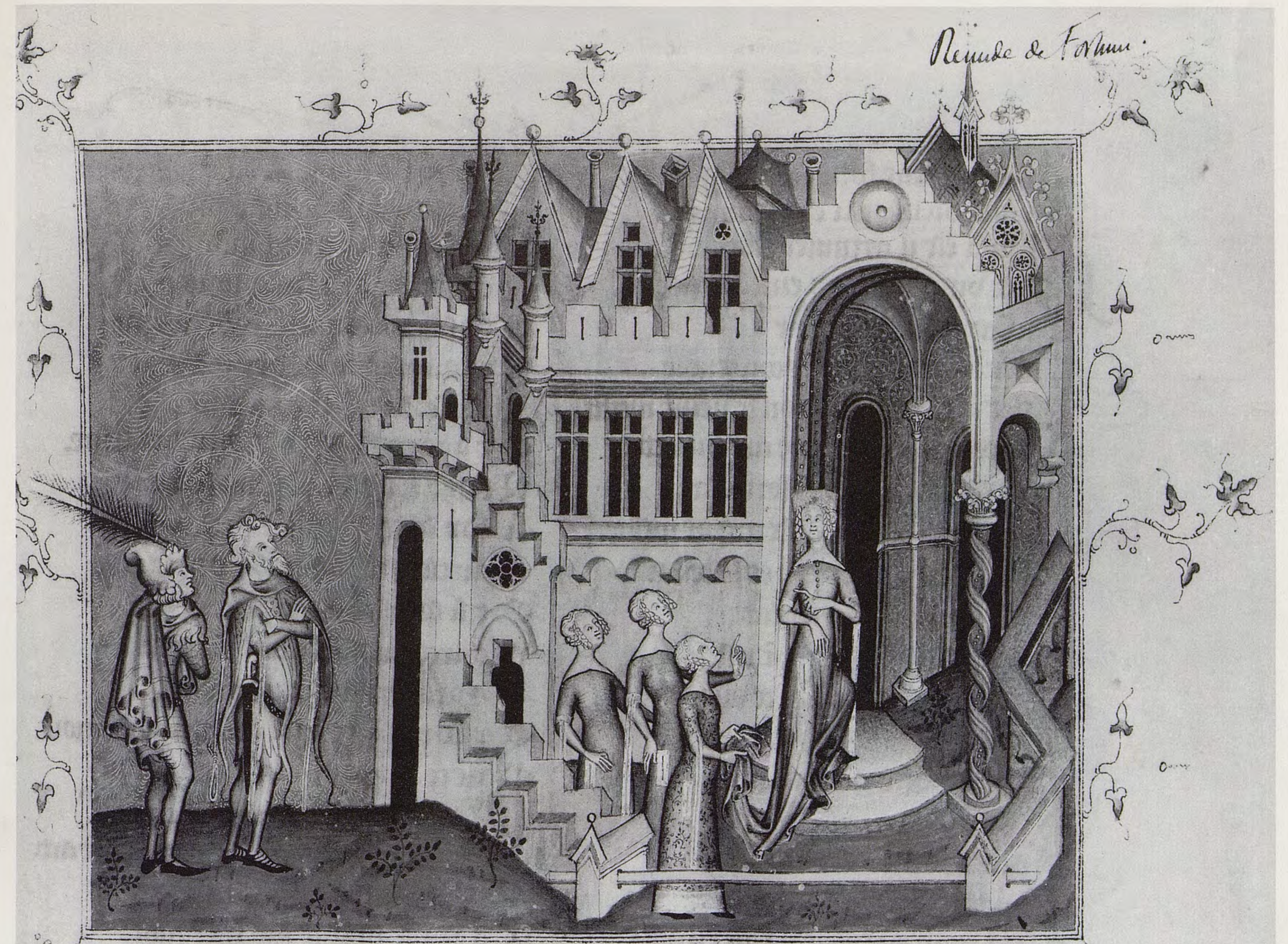


Fig. 84 Maître du Remède de Fortune. *L'arrivée de l'auteur au château de la dame qu'il aime. Œuvres de Guillaume de Machaut.* Vers 1350. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 23.

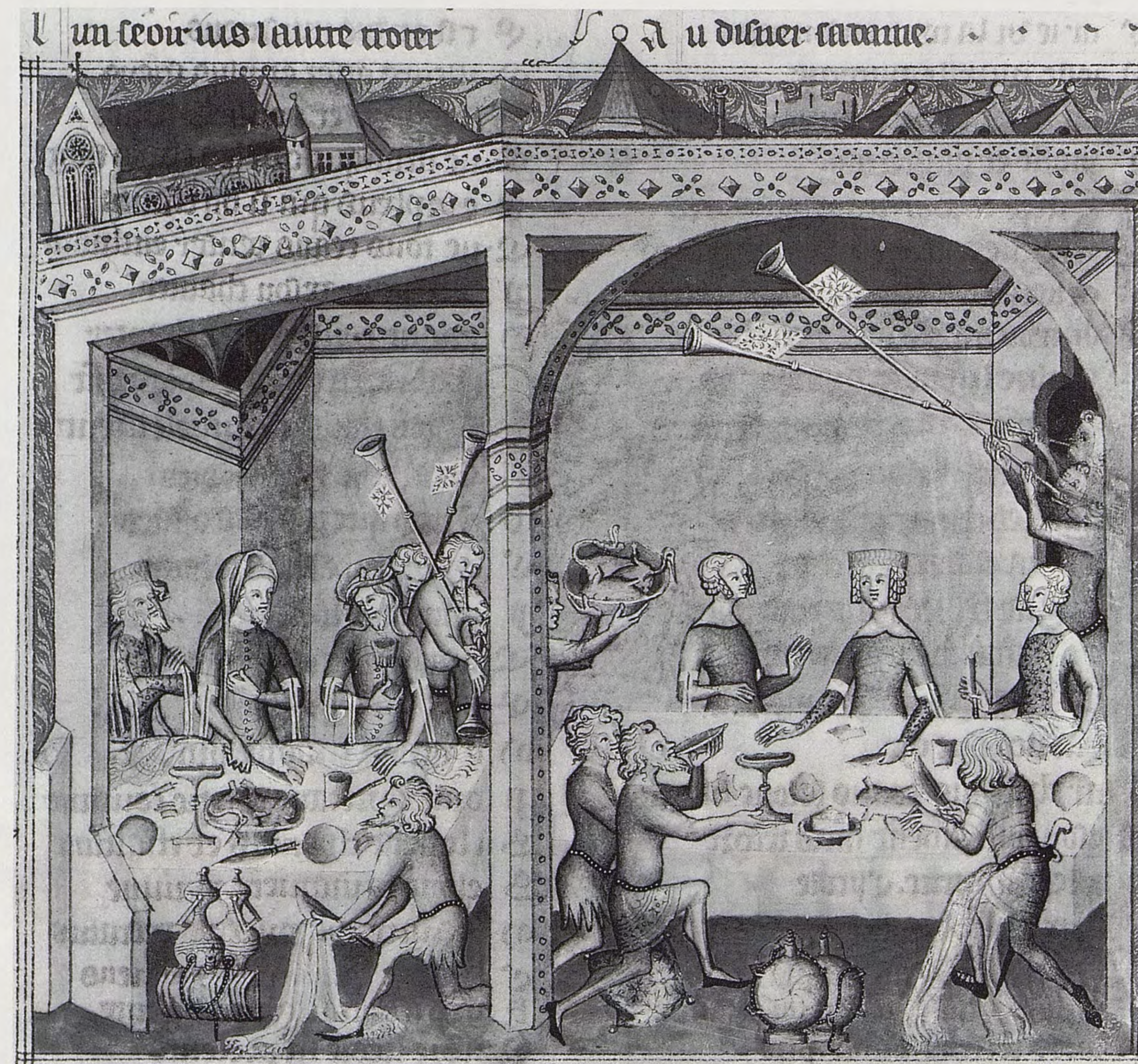


Fig. 85 Maître du Remède de Fortune. *Le Festin. Œuvres de Guillaume de Machaut*. Vers 1350.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 55.

Fig. 86 Maître du Remède de Fortune. *La Danse. Œuvres de Guillaume de Machaut*. Vers 1350.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 51.

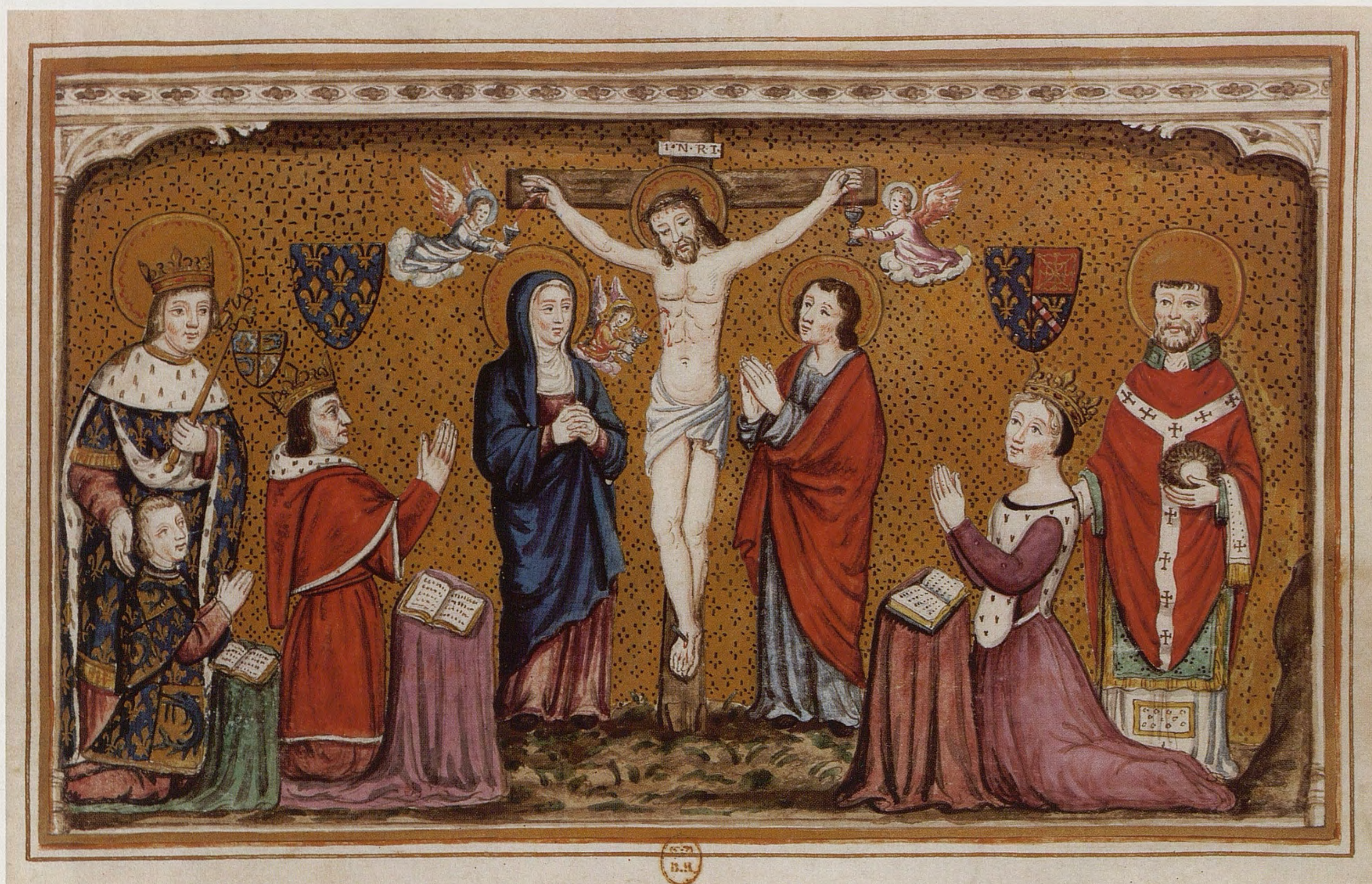


Fig. 87 Copie du XVIIe siècle du retable disparu conservé autrefois dans la chapelle Saint-Michel du Palais de la Cité à Paris. *Le Calvaire avec, à gauche, les donateurs, le roi Philippe VI, son petit-fils Charles protégé par saint Louis de France et, à droite, la reine Blanche de Navarre-Evreux protégée par saint Denis.* 1350. Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 89.

Copie du XVIIe siècle d'un tableau du XIVe siècle disparu conservé dans la chapelle Saint-Michel du Palais de la Cité, à Paris.

N° 25

Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa 11, fol. 89

Dessin rehaussé de couleurs de la collection Gaignières

Retable représentant le Calvaire

Le Christ en Croix accompagné de la Vierge, de saint Jean et de trois anges recueillant le sang du Sauveur qu'adorent Philippe VI (roi de France de 1328 à 1350), son petit-fils Charles (Dauphin à partir de 1349), protégé par saint Louis de France, et Blanche de Navarre-Evreux (reine de France en 1349-1350), protégée par saint Denis.

Ces personnages sont parfaitement identifiables grâce aux armoiries qui les accompagnent.

Fig. 87

BIBLIOGRAPHIE

B. de Montfaucon, II (1730), p. 325, pl. LV; H. Bouchot, 1891, I, p. 39, n° 303; Ch. Maumené et L. d'Harcourt, 1928; P. -A. Lemoisne, 1931, pp. 21 – 23; J. Guéroult, 1949, pp. 57 – 212, 1950, pp. 21 – 204, 1951, pp. 7 – 11; R. Matagne, 1958, n° 1, pp. 7-8; G. Wildenstein, 1961, pp. 121 – 126; R. Cazelles, 1971, p. 228; H. Pinoteau, 1975, pp. 120 – 176; R. Cazelles, 53 – 65; J.-B. de Vaivre, 1981, pp. 131 – 156.

COMMENTAIRE

Ce retable ne nous est connu que par cette copie exécutée pour Roger de Gaignières qui l'a vu encore «contre le mur à main gauche dans la nef de St-Michel dans la cour du Palais à Paris». Cet érudit voyait dans le roi agenouillé Jean le Bon, le père du petit dauphin, identification acceptée par Dom Bernard de Montfaucon (1730), H. Bouchot (1891), G. Wildenstein (1961) et H. Pinoteau (1975). Cependant, R. Matagne (1958), R. Cazelles (1971 et 1978) et J.-B. de Vaivre (1981) pensent, avec de bonnes raisons, qu'il s'agit de Philippe VI, conclusion à laquelle arriva indépendamment F. Salet (1962). L'analyse héraldique et historique de ces auteurs nous fait admettre que la peinture a été commandée entre le 19 janvier 1350, jour du mariage de Philippe VI avec Blanche de Navarre, et le 22 août 1350, mort de ce roi. Le choix du petit dauphin et non de son père Jean duc de Normandie (le futur roi Jean le Bon) s'expliquerait par la portée éminemment politique de cette peinture: elle proclame l'union de la maison de Valois avec celle de Navarre-Evreux, dont la discorde déchirait la France, et la réunion du Dauphiné au royaume.

Il est important de noter que le visage de Philippe VI est rond et imberbe, le nez court et droit, tel qu'il apparaît dans ses représentations peintes de son vivant (fresque disparue de la Chartreuse de Bourgfontaine (Aisne), gravure de Montfaucon, II (1730), pl. XLVII; dessin du Recueil d'Arras, tiré probablement d'un vitrail).

Il n'y a aucune raison sérieuse de ne pas voir dans

l'auteur de cet important retable un peintre français travaillant pour la cour à Paris au milieu du XIVe siècle. La destination originaire du retable pour la chapelle Saint-Michel a été mise en doute par J. Guéroult, (t. II, 1950, paru en 1952, pp. 188-189). Ses raisons paraissent probantes, telle l'absence dans le tableau du saint patron de l'édifice. Il pense que le retable copié pour Gaignières a dû être déposé dans la chapelle Saint-Michel lors du déménagement de la cour royale à l'hôtel Saint-Paul, dans le courant des années 1360. Mais le premier emplacement de la peinture reste inconnu. H. Pinoteau (1975, p. 135 suiv.) écarte, avec raison, ceux proposés par J. Guéroult (une pièce du logis du roi, la chambre de Blanche de Navarre) pour en suggérer deux autres possibles: l'oratoire du roi dans le Palais (qui existait depuis Louis VII) ou la Grand-chambre du Parlement où ce tableau aurait précédé le *Retable* peint par Colart de Laon (1407) remplacé à son tour par le célèbre *Retable du Parlement de Paris* (aujourd'hui au Louvre), peint sous le règne de Charles VII. Si le motif central du retable disparu, le Christ en croix, convient parfaitement à un lieu de justice où il était habituel, quasiment indispensable pour qu'on y puisse prêter des serments valables, son thème d'ensemble, dicté par des circonstances politiques (si différent en cela du caractère intemporel, solennellement monarchique, du retable du Louvre) me paraît plus approprié pour l'oratoire du roi.

Artiste français travaillant probablement à Paris vers 1350–1355

N° 26

Scènes courtoises

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Encre et pinceau sur parchemin
H. 81 cm; L. 19,1 cm
Fig. 88

HISTORIQUE
Collection v. Nagler.

EXPOSITION
Paris, *Fastes,* 1981, n° 275.

BIBLIOGRAPHIE
F. Lippmann-G. Grote, 1re éd., n° 131 b (2e éd., n° 130); E. Bock, M. J. Friedländer, 1921, p. 90.

COMMENTAIRE

Ces personnages mondains forment deux couples. Dans celui de gauche, un chevalier barbu met un papillon dans son long capuchon; la dame est en train de tresser une couronne (ce qui rappelle l'ivoire français de Berlin (Koechlin, n° 1204; repr. Fig. 448 in R. v. Marle, *Iconographie de l'art profane, La vie quotidienne,* 1931). Dans le couple de droite, la dame passe dans ses cheveux un peigne qu'un jeune écuyer agenouillé vient de sortir d'un coffret. Ils sont tous placés sur un sol aux touffes d'herbe très légèrement esquissées. Leurs gestes ont probablement une signification symbolique. Il s'agit sans doute d'études très poussées pour des personnages d'un Jardin d'Amour.

L'artiste, remarquable, ne se trouve pas dans l'équipe



Fig. 88 Artiste français. *Etudes de personnages courtois (*pour un *Jardin d'Amour?).* Vers 1350 – 1355. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

d'illustrateurs de la *Bible moralisée de Jean le Bon* (notice 23).Il partage bien des traits avec le Maître du Remède de Fortune (notice 38) mais il le dépasse par la souplesse des mouvements et la plasticité des corps. Cette dernière qualité fait penser qu'il a pu fournir des dessins pour les ivoires bien que les figures dessinées que nous étudions pourraient avoir été faites en vue d'un ouvrage de peinture. Le drapé des vêtements masculins se retrouve dans le dieu d'Amour qui surmonte le couple de l'ivoire de Berlin dont la date, à en juger par le costume, se situe également vers 1350 – 1355.

Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIVe siècle

N° 27
Mitre peinte

Paris, Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny (Cl. 12924)

Encre de Chine sur soie blanche
H. 36 cm; L. 31 cm; Longueur des fanons 50 cm

Mise au tombeau et six apôtres, **Fig. 89**

Sur le fanons: *anges en prière,* **Fig. 91**

Résurrection et six apôtres, **Fig. 92** et **93**

Sur les fanons: *un évêque donateur devant la Vierge à l'Enfant,* **Fig. 94**

HISTORIQUE

Faisait partie du trésor de la Sainte Chapelle de Paris jusqu'à la Révolution française (1791); déposée aux Petits-Augustins, mise en vente, rachetée par A. Lenoir; disparue et retrouvée en 1871 parmi les documents provenant de l'ordre moderne du Temple versés aux Archives nationales; transmise en 1892 au Musée de Cluny.

EXPOSITIONS

Paris, 1900, classe 84, pp. 14 et 24; Paris, 1904, n° 2; Cleveland, 1967, V, n° 4; Paris, 1968, n° 343; Chicago, 1975, n° 13; Cologne, 1978, p. 63; Paris, *Fastes,* 1981, n° 324 bis, ill. p. 374.

BIBLIOGRAPHIE

L. Courajod, 1878, T. I, p. 16, n° 1; J. Labarte, 1879, p. 147; 1886, 2e partie, p. 37; A. Vidier, 1907 – 1910, p. 107; P.-A. Lemoisne, 1931, pl. 16; Ch. Sterling, 1938, p. 29 et Fig. 19 (trois reproductions); Ch. Jacques (Sterling), 1941, rép. A. n° 3, p. 2; M. Teasdale-Smith, 1959, p. 45; M. Meiss, 1967, p. 100, Fig. 526; P.-A. Lemoisne, 1973, p. 38, pl. 16; M. Beaulieu et J. Baylé, 1973 (1976), p. 73 – 75.

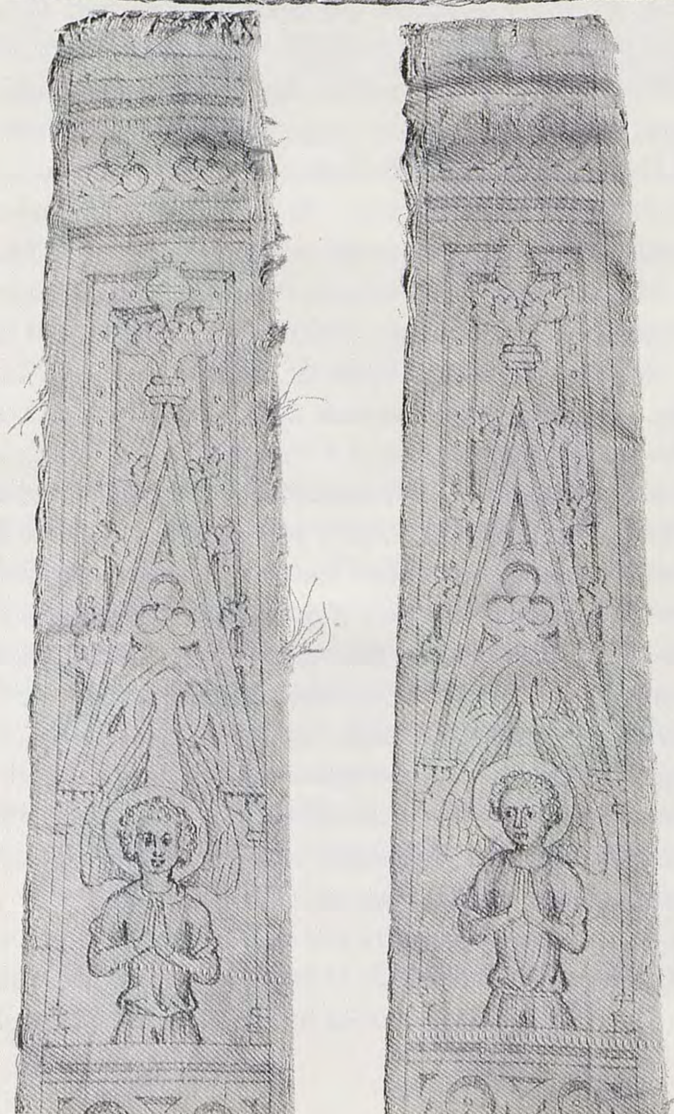
COMMENTAIRE

Peinte en grisaille, cette mitre faisait sans doute partie d'une «chapelle» de Carême (voir la notice du *Parement de Narbonne,* n° 35). Les sujets qui décorent ses deux faces sont appropriés: La *Mise au tombeau* (**Fig. 89**) et la *Résurrection* (**Fig. 92**). Dans la première, deux singularités iconographiques attirent l'attention: le geste pathétique de saint Jean qui lève les bras, réservé d'habitude à la Vierge ou à la Madeleine; le chapeau étrange de Nicodème surmonté d'une sorte de chimère qui paraît exagérer la coiffure fantastique adoptée dans l'enluminure française pour certains personnages bibliques depuis Maître Honoré (Samuel du fol. 7 v. du *Bréviaire de Philippe le Bel,* Paris, B. N., lat. 1023 (**Fig. 15**), jusqu'au *Parement de Narbonne* et les *Très Belles Heures de Notre Dame.* Le style dérive de Pucelle et s'apparente surtout à certaines enluminures des *Miracles de Notre Dame* (Paris, B. N., nouv. acq. fr. 24541) (pour la comparaison de la Vierge et de l'Enfant et pour le dessin de l'évêque sur les fanons, notre **Fig. 94,** voir H. Focillon, 1950, pl. XXXVIII – XL), manuscrit dont l'illustration semble dater vers 1330 – 1335. Mais le dessinateur de la mitre paraît travailler plus tard, vers 1350 – 1360. Il tempère considérablement le dynamisme pucellien, en éliminant tout déhanchement, en affectionnant des silhouettes verticales et rectilignes, en tendant vers une stricte symétrie de la composition. On ne saurait tirer argument pour la datation de la forme de la mitre elle-même: ses proportions sont très différentes de celles de la mitre que coiffe l'évêque peint sur l'un des fanons, dont la hauteur égale la largeur.

◄ **Fig. 89** Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIVᵉ siècle.
Mise au tombeau et six apôtres.
Mitre peinte. Vers 1350 – 1360. Paris, Musée de Cluny.

Fig. 90 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIVᵉ siècle.
Mise au tombeau et six apôtres. Détail.
Mitre peinte. Vers 1350 – 1360. Paris, Musée de Cluny.





L'artiste est un dessinateur habile et sensible des visages et des mains. La Vierge et l'Enfant qui bénit témoignent d'une justesse et d'une souplesse de trait remarquables.

L'évêque donateur est vu de trois quarts (**Fig. 94**). C'est une présentation du portrait de donateur inconnue au XIVᵉ siècle en Italie où le profil est de rigueur. Elle correspond à l'attitude réaliste septentrionale qui désirait donner de l'individu une description physionomique et psychologique plus complète que ne pouvait la fournir un visage vu de profil.

◄ **Fig. 91** Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIVᵉ siècle.
Anges sur les fanons de la *mitre peinte* (**Fig. 89**).
Ils surmontent la *Vierge à l'Enfant* et l'*évêque donateur* (**Fig. 94**).
Vers 1350 – 1360. Paris, Musée de Cluny.

Fig. 92 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIVᵉ siècle. *Résurrection et six apôtres.*
Mitre peinte (verso). Vers 1350 – 1360. Paris, Musée de Cluny. ►

Fig. 93 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIVᵉ siècle.
Résurrection et six apôtres. Détail.
Mitre peinte (verso). Vers 1350 – 1360. Paris, Musée de Cluny.



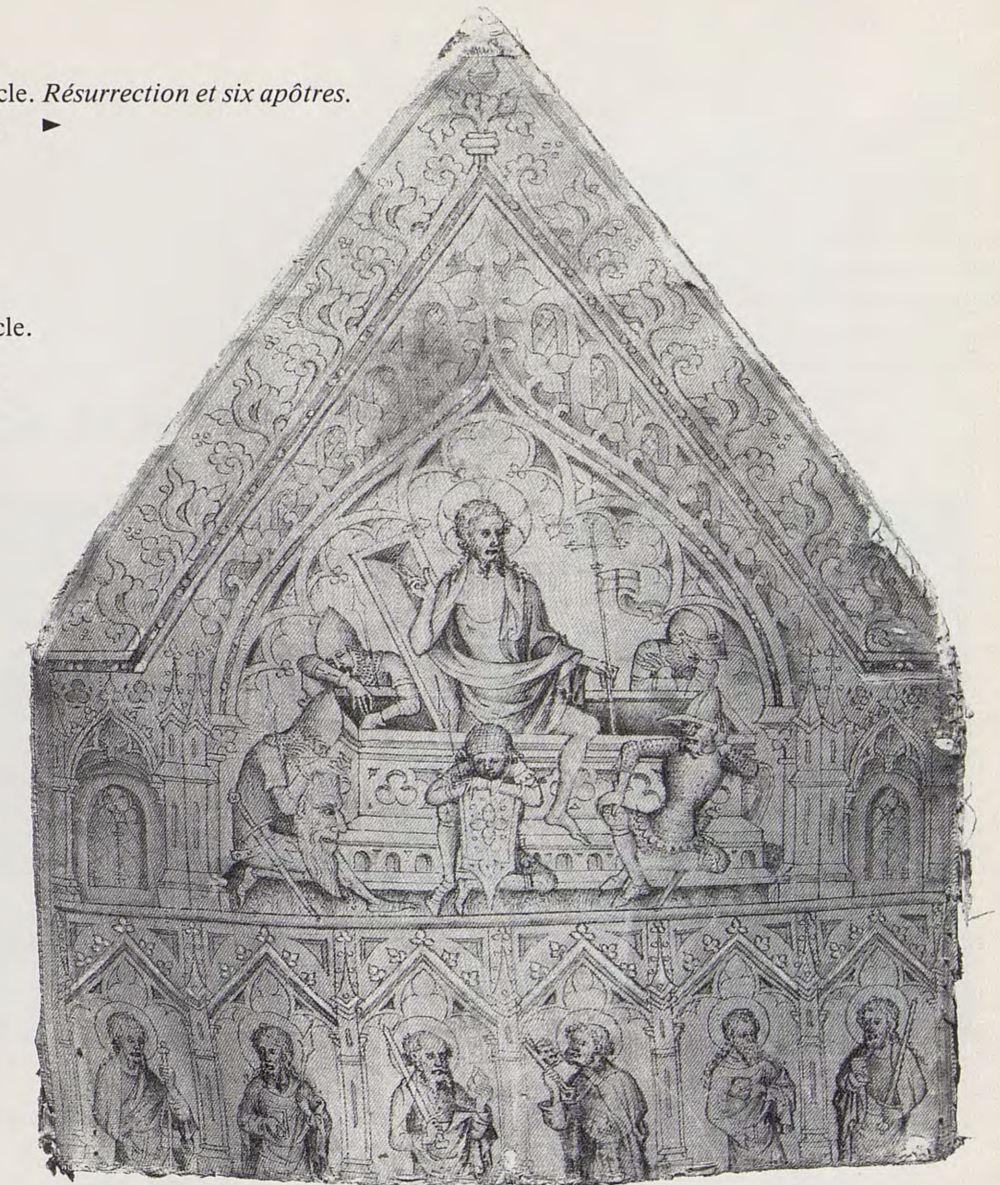






Fig. 94 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIVᵉ siècle.
L'évêque donateur devant la Vierge à l'Enfant,
dessous les *Anges,* sur les fanons de la *mitre peinte* (**Fig. 89**).
Vers 1350 – 1360. Paris, Musée de Cluny.



Fig. 95 Maître de la Bible de Jean de Sy. *Agar abreuvant Ismaël. Abraham et Abimélech. Bible de Jean de Sy.* Vers 1355 – 1357. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 34.



Fig. 96 Maître de la Bible de Jean de Sy. *Abraham conduit Isaac au sacrifice. Bible de Jean de Sy.* Vers 1355 – 1357. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 35 v.

Maître de la Bible de Jean de Sy

actif vers 1355 – 1380

N° 28

Bible de Jean de Sy

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 15.397

Parchemin
420 × 300 mm
371 fol.

Agar abreuvant Ismaël. Abraham et Abimélech, fol. 34, **Fig. 95**

Abraham conduit Isaac au sacrifice, fol. 35 v., **Fig. 96**

Deux scènes de la rencontre d'Eliézer et de Rebecca, fol. 40 v., **Fig. 97**

Voyage d'Abraham, fol. 16, **Fig. 98**

Abraham reproche à Abimélech d'avoir usurpé un puits, fol. 34 v., **Fig. 99**

HISTORIQUE

Jean le Bon; Charles V; Louis Ier d'Anjou; Louis et Charles d'Orléans; Jean de Berry; Famille Arbaleste, de Melun; Pierre Séguier, chancelier de France; légué par Charles du Cambout de Coislin, évêque de Metz, avec l'ensemble des manuscrits du chancelier Séguier, à Saint-Germain-des-Prés en 1731; entré à la Bibliothèque Nationale avec les manuscrits de Saint-Germain-des-Prés en 1795-1796.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 116, pl. XVI; Paris, B. N., 1968, n° 136, pl. 16; Paris, *Fastes,* 1981, n° 280.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, I, 1868, pp. 16, 55, 101, 105; S. Berger, 1884, pp. 238 – 243, 357-358; P. Durrieu, 1894, p. 93; L. Delisle, 1907, I, pp. 146, 328 – 330, 404 – 410; H. Martin, 1923, pp. 37 – 40, 95, pl. 45-46; 1928, pp. 49-50, Fig. LVIII – LXII; J. Sokolova, 1937, pp. 124-125, 142-143, Fig. 34, 41; E. Panofsky, 1953, pp. 38, 40, Fig. 24; J. Porcher, 1959, p. 53, Fig. 58, pl. LXV; M. Meiss, 1967, pp. 20, 141, 152, 315, Fig. 298, 301, 376, 377, 583; C. R. Sherman, 1977, pp. 320 – 330; F. Avril, 1978, p. 28, Fig. XI.

COMMENTAIRE

La Bible de Jean de Sy était probablement l'entreprise la plus vaste dans le domaine des manuscrits de luxe en Europe. Vers 1355, le roi Jean le Bon commanda au Maître Jean de Sy une traduction de la Bible en français avec gloses et commentaires. Elle devait être pourvue d'une illustration abondante. Les frais considérables étaient fournis par un impôt spécial prélevé sur les Juifs. La captivité de Jean le Bon à Poitiers, en 1356, mit fin au travail. L'illustration a été interrompue au sixième cahier. Elle a été reprise, mais point terminée, vers 1380 – 1390 par un artiste qui souvent compléta avec finesse quelques esquisses vieilles d'un quart de siècle et dont l'activité parisienne n'est pas certaine, ce qui l'écarte du présent volume.

Dans l'état actuel des connaissances, le Maître de la Bible de Jean de Sy apparaît à Paris vers 1355 lorsqu'il travaille à l'illustration de ce manuscrit. A la suite de H. Martin on l'avait appelé le Maître aux boqueteaux ce qui créa une confusion regrettable. Non seulement parce que ces arbres-champignons on été adoptés par de nombreux enlumineurs parisiens sous le régne de Charles V mais parce qu'ils ont été connus à Paris dès 1350 environ, sous le pinceau du Maître du Remède de Fortune (notice 23). Il est donc préférable de suivre F. Avril (Cat. Exp. *Fastes,* 1981, n° 280) et parler du Maître de la Bible de Jean de Sy. L'activité de cet artiste se laisse suivre au service de Charles V. D'abord dans la Bible historiale de Londres, datée de 1357 (British Library ms. Royal 17 E VII; repr. Meiss, 1967, Fig. 383 et 384). Ensuite, dans certaines enluminures que lui et son atelier ont contribué, en 1375-1376, aux traductions des écrits d'Aristote (Exp. Librairie de Charles V, 1968, n° 203, pl. 22 et 23; Exp. *Fastes,* 1981, n° 281). A propos de ces écrits, il convient de rappeler que C. R. Shermann (1977,



Fig. 97 Maître de la Bible de Jean de Sy. *Deux scènes de la rencontre d'Eliézer et de Rébecca. Bible de Jean de Sy.* Vers 1355 – 1357. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 40 v.

Fig. 8 et p. 330) a mis en relation de façon entièrement convaincante quelques illustrations des *Politiques* avec les agissements de Charles de Navarre et la sédition d'Etienne Marcel dirigés contre le futur Charles V, entre 1356 et 1358, lorsque ce prince eut la lourde charge de gouverner le royaume pendant la captivité anglaise du roi Jean le Bon.

Les œuvres marquantes plus tardives du Maître de la Bible de Jean de Sy datant de 1375 à 1378 et l'évolution de l'artiste qu'elles suggèrent seront analysées dans les notices 29 et 30.

Le Maître de la Bible de Jean de Sy – l'auteur de l'illustration interrompue en 1356 – était un artiste très personnel, tout à fait remarquable. Son tempérament âprement réaliste, peu soucieux de beauté formelle, avide de manifestation emphatique de sentiments n'est pas français. Ses légères esquisses encore dépourvues de modelé en clair-obscur nous permettent de comprendre son art avec une évidence particulière. Dans le *Voyage d'Abraham* (fol. 16, **Fig. 98**), combien saisissant de vérité familière dans le moindre mouvement, le moindre accessoire, une extrême délicatesse du trait ignore tout graphisme élégant, ne sert qu'une justesse la plus sensible, la plus chargée de vie. C'est l'annonce lointaine des dessins de Jérôme Bosch. La critique est unanime: ce peintre arriva en France des Pays-Bas. Mais dans quel centre artistique a-t-il reçu sa formation initiale?

Il semble qu'à l'état actuel de notre information il est possible d'avancer à ce sujet une hypothèse raisonnablement fondée. Depuis fort longtemps (1958, p. 309, note 2; 1966, p. 144) j'insistais sur l'importance artistique que devait avoir, à partir des années 1355 – 1360, la cour de Wenceslas duc de Brabant, de Limbourg et de Luxembourg, dont les résidences principales étaient Bruxelles et

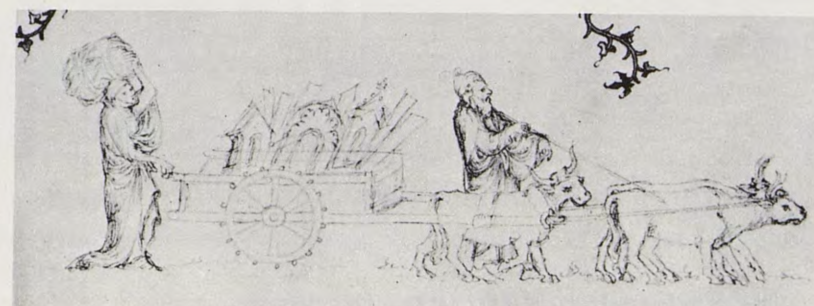


Fig. 98 Maître de la Bible de Jean de Sy. *Voyage d'Abraham. Bible de Jean de Sy.* Vers 1355 – 1357. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 16.

Luxembourg. Il était le frère de l'empereur Charles IV qui le fit duc de Luxembourg en 1354 et duc de Brabant en 1355, en tant qu'époux de l'héritière de ce domaine important. La cour de Wenceslas et de Jeanne de Brabant était un centre littéraire brillant qui attira Eustache Deschamps et Froissart. Mais le jeune duc (il mourut à Luxembourg le 8 décembre 1383 âgé de 46 ans) ne s'intéressait pas moins à la peinture et si nous ne connaissons par les documents qu'un seul peintre qu'il s'attacha, Jean de Woluwe, dont l'activité se situe dans les années 1375 – 1385, d'autres artistes l'ont certainement précédé.

On sait combien brillante fut l'activité picturale à la cour de l'empereur Charles IV au château de Karlstein et au monastère d'Emmaus à Prague, dans les années 1355 – 1360. C'était au lendemain de l'installation du duc son frère à Luxembourg et à Bruxelles. L'absence de relations artistiques entre les deux cours paraît hautement improbable. Le peintre dominant au service de l'empereur fut alors l'auteur de la suite des ancêtres légendaires de la dynastie des souverains de Luxembourg peinte sur mur dans la grande salle du second étage du château de Karls-



Fig. 99 Maître de la Bible de Jean de Sy. *Abraham reproche à Abimélech d'avoir usurpé un puits. Bible de Jean de Sy.* Vers 1355 – 1357. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 34 v.



Fig. 100 *Dieu le Père reproche la chute à Adam et Eve.* Porte de bronze de Hildesheim, milieu du vantail gauche. Commandé en 1006.

tein. On date cette *Généalogie des Luxembourg,* avec vraisemblance, de 1356-1357. Il n'en reste seulement que trois scènes célèbres représentant la remise de reliques à l'empereur Charles IV, dont une par le dauphin, le futur Charles V de France. Les personnages surmontent une extraordinaire architecture en trompe-l'œil à colonnes et à degrés dont l'effet de profondeur dû à une perspective convaincante ne peut venir que du contact avec l'art italien (excellente repr. couleur *in* K. Stejskal, *L'empereur Charles IV, l'art en Europe,* Paris, 1978, p. 115). Mais nous connaissons toute la suite grâce à des copies exécutées au XVIè siècle, dont la fidélité égale presque celle des copies faites pour Gaignières et peut être vérifiée de la même manière car les aquarelles de la *Généalogie* répètent les scènes de reliques conservées (pour les reproductions de la suite intégrale voir A. Friedl, Mikulas Wurmser, Mistr Kralovskych Portrétu na Karlstejne – Nicolas Wurmser, auteur des portraits royaux à Karlstein, Prague, 1956, pl. 39 – 78). L'identification avec Wurmser, peintre arrivé de Strasbourg, n'est pas fondée. L'auteur de la *Généalogie* reste anonyme (voir la récente synthèse, à la fois sûre et personnelle, des complexes



Fig. 101 *Copie du XVIe siècle du portrait imaginaire d'Herictonius. Généalogie des Luxembourg.* Fresque, vers 1356-1357. Prague, Narodni Galerie. Codex Heidelbergensis, fol. 17.

problèmes de la peinture bohémienne sous Charles IV à Karlstein et au monastère d'Emmaus dûe à G. Schmidt, 1969, pp. 190-191 et *passim*).

Or, il existe entre certains personnages de la *Généalogie luxembourgeoise* et des enluminures du Maître de la Bible de Jean de Sy des analogies frappantes. On a déjà observé la similitude des postures, des gestes et du drapé entre les ancêtres luxembourgeois et les personnages assis de la *Bible historiale* de 1357 (G. Schmidt, *loc. cit.*). Les frises de petites figures virulentes et leurs arbres de la *Bible de Jean de Sy* (antérieures et non postérieures à 1356 comme le croyait encore G. Schmidt, dans la légende de sa Fig. 96) trouvent leurs parallèles (sinon leurs imitations exactes) dans le superbe *Liber Viaticus* de Jan de Streda, illustré entre 1355 et 1360. Ajoutons le motif singulier des bandeaux qui ceignent des têtes vulgaires et flottent au vent tant dans la *Bible* (**Fig. 95** et **99**) que dans la *Généalogie* (**Fig. 101** et A. Friedl, *op. cit.,* pl. 40) et dans le *Liber Viaticus* (G. Schmidt, 1969, pl. XI couleur).

Ainsi, ne peut-il s'agir que de deux artistes rigoureusement contemporains venant du même milieu, puisant dans le fonds d'une même culture picturale. G. Schmidt le pense et il a écrit à juste titre que l'un et l'autre étaient sans précédent aussi bien dans l'enluminure parisienne que dans la peinture bohémienne. Pour ma part, je crois depuis longtemps que ce foyer artistique commun était situé en Brabant; que Wenceslas, dès son installation à Bruxelles a envoyé à l'empereur Charles IV le Maître de la Généalogie. Et j'ai vu avec plaisir que Jan Krofta trouva dans celle-ci des éléments iconographiques brabançons (cité *in* Dvorakova *et allii,* 1964, p. 55). Alors que le Maître de la Bible de Jean de Sy a pû venir du Brabant à Paris avant l'installation de Wenceslas à Bruxelles en 1355.

Peut-être n'est-il pas tout à fait fantaisiste de penser que si le Maître de la Bible de Jean de Sy travaillait au Luxembourg, il pouvait facilement connaître la véhémence mouvementée des récits bibliques propre aux manuscrits carolingiens de l'école de Reims qui ont sans doute inspiré les portes de bronze commandées par Charlemagne pour Aix-la-Chapelle et dont le souffle anime toujours les reliefs de Hildesheim (1006). Dans ceux-ci, Dieu le Père qui reproche la chute à Adam et Eve, se dresse de profil et étend son bras avec un index impérieux (**Fig. 100**). Tel est aussi, dans la *Bible,* Abraham qui reproche à Abimélech et ses serviteurs d'avoir accaparé un puits (**Fig. 99**). Les siècles qui séparent le style de ces images ne paraissent pas avoir aboli une continuité d'esprit.

Il y a d'autres indices qui permettent de reconstituer des éléments de l'art brabançon des alentours de 1350. On attribue avec raison les fresques de l'aile sud du cloître du monastère d'Emmaus à Prague, qui datent sans doute de 1355-1356, au Maître de la Généalogie luxembourgeoise (G. Schmidt, *loc. cit.*). Dans ces fresques apparaîssent des



Fig. 102 Maître de la Généalogie des Luxembourg.
Judith avec la tête d'Holopherne. Vers 1355-1356.
Peinture murale.
Prague, aile sud du cloître du monastère d'Emmaus.

trônes gothiques admirablement structurés et présentés en raccourci frontal avec ampleur et la même logique perspective qui règne dans la galerie au-dessous des personnages de la remise des reliques à Karlstein (**Fig. 102**). Le contact des peintres flamands avec l'art italien m'a toujours paru des plus probables. «Les artistes d'origine néerlandaise, qui n'étaient pas liés par une séculaire tradition nationale, comme ce fut le cas des Français, absorbaient avidement cette influence (italienne) qui correspondait à leur vocation réaliste» (préface du Cat. de l'Exp. *L'Art européen vers 1400,* Vienne, 1962, éd. française, p. 73).

Devant ces trônes on pense aussitôt aux sièges des Prophètes et des Apôtres qu'André Beauneveu peindra dans le *Psautier du duc de Berry.* Ils sont sans précédent dans la tradition picturale française. Ils n'ont été peints que vers 1386. Mais Beauneveu était de Valenciennes dans le Hainaut et en 1360 déjà il travaillait au château de Nieppe pour Yolande



Fig. 103 Attribué au Maître de la Bible de Jean de Sy. *Portrait du roi Charles V de France.*
Charte concernant l'apanage du duc d'Orléans. 1367. Paris, Archives Nationales. J. 358, n° 12.

de Bar comtesse de Cassel en Flandre. Il ne devait pas être alors un débutant et sa formation eut lieu dans le Hainaut voisin du Brabant. Il reviendra d'ailleurs à Valenciennes en 1361 et 1362 et il connaissait bien le Brabant du temps du duc Wenceslas puisqu'on le trouve à Malines en 1374-1375 (P. Durrieu, *in* Th.-B; (1909), p. 121). C'est de l'art brabançon que viennent sans doute ses trônes comme ceux du peintre flamand dans les fresques du monastère d'Emmaus.

Ajoutons qu'ainsi l'évidente influence de l'art bohémien sur le Maître Bertram à Hambourg, qui restait toujours énigmatique, trouverait une explication plausible dans la présence, des plus vraisemblables, des tableaux et des enluminures venus de Prague à la cour de Wenceslas, dès 1355, à Bruxelles ou à Luxembourg. Maître Bertram était originaire de Minden en Westphalie. Si le lieu de sa formation artistique ne nous est pas connu, la date de celle-ci devait se situer vers les années 1363-1365, car, en 1367, il est déjà signalé à Hambourg comme le peintre principal. La chronologie s'accorde parfaitement avec un tel cheminement de l'influence bohémienne. C'est l'art puissant du Maître Théodoric qui marque Bertram et le grand peintre tchèque est qualifié de *malerius imperatoris* en 1359 déjà. Un peintre westphalien a pu connaître cinq ans plus tard des œuvres de ce style novateur si elles se trouvaient au Brabant ou au Luxembourg.

On sait bien qu'à la suite du mariage d'Anne, la nièce du duc Wenceslas, avec Richard II d'Angleterre, l'influence bohémienne apparut dans ce pays.

Il y a parmi les très nombreux portraits du roi Charles V de France, si diligemment réunis par C. R. Sherman (1969) une tête de ce roi d'un réalisme exceptionnel (**Fig. 103**). Elle orne l'initiale d'une charte importante (de janvier 1367 n. s.), puisqu'elle concerne l'apanage du duc d'Orléans. La dérivation de cette tête d'un grand portrait ne me paraît pas évidente, en quoi je ne suis pas C. R. Sherman (p. 77) et G. Schmidt (1971, p. 87). Il me semble reconnaître dans ce modelé charnel, dans ce relief tactile, dans cette sorte de véhémence contenue, l'esprit et la main du Maître de la Bible de Jean de Sy qui travaillait si souvent pour Charles V.

Le texte de cette notice avait été imprimé lorsque j'ai eu connaissance du tout récent livre de P. de Winter (1985). L'auteur, qui ignore mon article de 1966 où (p. 144-145) a été faite la première mention de l'importance très probable de la cour de Wenceslas de Brabant comme centre de rayonnement de l'influence bohémienne aux Pays-Bas et sur le Maître Bertram, formule la même hypothèse (pp. 228 – 230) et reproduit (Fig. 74) un *Missel* commandé par Arnould d'Oreye, sénéchal du duc Wenceslas, et terminé en 1366, ainsi qu'une miniature illustrant des Psaumes ajoutés (vers 1370) à une *Bible* française (Fig. 75; Paris, B. N., fr. 152). L'empreinte de l'art bohémien est, dans ces deux œuvres, incontestable.

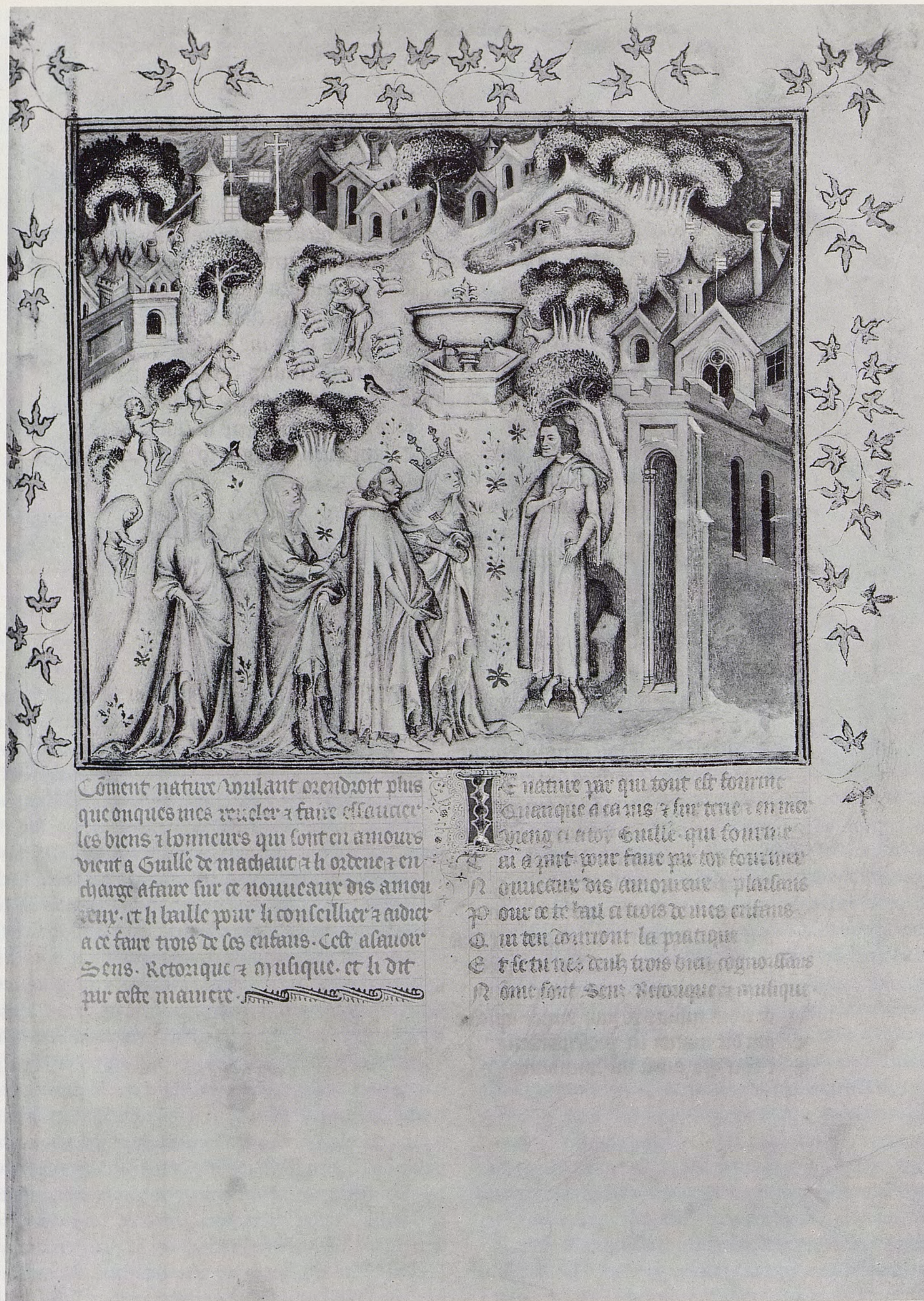


Fig. 105 Maître de la Bible de Jean de Sy. *Nature présente à l'auteur Sens, Rhétorique et Musique. Guillaume de Machaut: Œuvres.* 1375 environ. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1584, fol. E.

Maître de la Bible de Jean de Sy

vers 1355 – 1380

N° 29

Guillaume de Machaut: Œuvres

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1584

Parchemin
320 × 210 mm
506 fol.

Amour présente à l'auteur Doux Penser, Plaisance et Espérance, fol. D, **Fig. 104**

Nature présente à l'auteur Sens, Rhétorique et Musique, fol. E, **Fig. 105**

HISTORIQUE

Acquis par Louis XII avec les manuscrits de Louis de La Gruthuyse, seigneur de Bruges.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 119, pl. 17; Nuremberg, 1958, n° 136; Paris, *Fastes,* 1981, n° 283.

BIBLIOGRAPHIE

E. Hoepffner, 1908 – 1921; C. Couderc, 1910, p. 8, pl.XVIII; H. Martin, 1923, pp. 45 – 47, 53, 94-95, pl. 47-48; F. Ludwig, 1928, II, p. 9; H. Martin,1928, Fig. LVIII – LXII; J. Sokolova, 1937, p. 138, 295, Fig. 37; E. Panofsky, 1939, pp. 38 – 40, Fig. 24; J. Porcher, 1959, p. 54, pl. LVI; U. Günther, 1963, pp. 96 – 114; M. Meiss, 1967, pp. 23, 141, 218, 221, 225, Fig. 385; S. S. Williams, 1969, pp. 433 – 454; F. Avril, 1978, pp. 28, 36, pl. 29-30; Colloque Machaut, 1978.

COMMENTAIRE

Ce recueil des poésies et des pièces de musique les plus importantes de Guillaume de Machaut date des dernières années de sa vie, vers 1372 – 1377, et il a été composé sous son contrôle. L'illustration relève très probablement de l'art provincial, celui de Metz où l'auteur habitait alors. Mais le prologue a été accompagné de deux miniatures ajoutées probablement en 1377 et sans doute à Paris. Ces images résument les idées essentielles de Machaut, poète et musicien (**Fig. 104** et **105**). La première représente Nature, l'inspiratrice principale des dits amoureux de Machaut, qui lui amène ses «enfants»: Sens, Rhétorique et Musique. Il les accueille debout devant un ensemble de constructions qui paraissent former une ville à l'enceinte crénelée. Il est vêtu en clerc tonsuré et peut-être en chanoine, une aumusse sur l'épaule (**Fig. 105**). Dans la seconde miniature, instruit par Nature, Amour conduit vers le poète Doux Penser, Plaisance et Espérance qui nourriront sa création (**Fig. 104**). Machaut les reçoit assis dans sa confortable chaise à dais devant un pupitre chargé de livres. Ravi, il interrompt son travail.

Dans les deux peintures, tous ces personnages sont alignés en frise, au premier plan, auprès d'architectures importantes. Derrière eux se dresse verticalement, comme pour mieux étaler ses trésors, un vaste paysage que nous survolons. Il est peuplé de paysans avec leurs chevaux et de bergers avec leurs brebis. Il juxtapose villages et moulins; routes avec les hautes croix de carrefours (ces Montjoies et ces moulins, que n'oublieront pas le Maître de Boucicaut et les Limbourg) et bosquets d'arbres-champignons; mares à canards et cours d'eau vive jaillissant des sources; et force oiseaux et lièvres. Cette agglomération d'échantillons de la vie riche et tranquille sur la terre de France, dans la décennie où le pays respirait après la tourmente, est de toute évidence, aux yeux de Machaut, le symbole de la généreuse reine Nature. Comme la grande fontaine monumentale placée incongrûment dans le milieu rustique (**Fig. 105**) est le symbole de l'Amour, déjà familier aux illustrateurs de Boccace. L'attention réaliste du peintre est réservée au détail, non à l'ensemble du paysage. Son ciel bleu vibre de nuages blanchâtres, il paraît pénétré d'air. Il faudra attendre une quarantaine d'années pour rencontrer pareille ouverture sur l'espace aérien. Il faudra attendre la vague d'artistes venus à Paris des Pays-Bas, petits et grands, un Maître d'Egerton, un Maître de Boucicaut et les Limbourg. Cette symbiose capricieuse du détail familier et véridique et d'une conception abstraite, intellectuelle de l'ensemble de la composition est profondément enracinée dans la tradition française gothique. Ce sera l'une des «lois» du style international.

Le peintre de ces deux miniatures célèbres comme incunables du paysage «panoramique» au nord des Alpes a été baptisé le Maître aux boqueteaux. C'est une personnalité artistique tout à fait mythique. Car ces arbres-champignons ne sont pas un élément du style mais un motif, un élément du vocabulaire du paysage dans l'enluminure française au troisième quart du XIVe siècle. Introduits probablement par le Maître du Remède de Fortune au début des années 1350 (F. Avril, 1978, pl. 22; voir notre notice 24), ils furent imités très rapidement et souvent. Ils furent adoptés avec enthousiasme par le Maître de la Bible de Jean de Sy dont il convient de reconnaître la main, à la suite de F. Avril, dans les deux miniatures. Les deux Maîtres ont travaillé pour les mêmes mécènes (Charles V et Guillaume de Machaut), leur contact personnel est des plus probables. L'analogie de leurs attitudes artistiques – l'audace et la fantaisie dans la poursuite des aspects réalistes de la vie – ne s'étend pas cependant à leurs styles qui restent très personnels.



Fig. 104 Maître de la Bible de Jean de Sy. *Amour présente à l'auteur Doux Penser, Plaisance et Espérance. Guillaume de Machaut: Œuvres.* 1375 environ. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1584, fol. D.



Fig. 106 Maître de la Bible de Jean de Sy. *Débat du clerc et du chevalier. Le Songe du Verger*. 1378. Londres, British Library, ms. Royal 19 C IV, fol. IV.

ekta de dossier

Maître de la Bible de Jean de Sy

Vers 1355 – 1380

N° 30
Le Songe du Verger

Londres, British Library, ms. Royal 19 C IV

Parchemin
315 × 240 mm
244 fol.

Débat du clerc et du chevalier, fol. IV, **Fig. 106**

HISTORIQUE

Charles V; Charles VI; Jean, duc de Bedford; Humphrey, duc de Gloucester.

EXPOSITIONS

Paris, B. N., 1968, n° 187; Paris, *Fastes,* 1918, n° 282.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1877, pp. 229-230; 1907, I, pp. 320-321; G. F. Warner et J. P. Gilson, 1921, II, p. 334, pl. 110; E. G. Millar, 1933, p. 28, pl. XXXII; M. Lièvre, 1956, pp. 352 – 360; C. R. Sherman, 1969, pp. 30-31, Fig. 13; 1971, p. 91, Fig. 13; F. Avril, 1978, p. 101, pl. 31; M. Schnerb-Lièvre, 1980, pp. 527 – 530; F. Avril, 1981, n° 282.

COMMENTAIRE

Le traité nommé *Le Songe du Verger,* d'un auteur resté anonyme, offrait au roi Charles V un intérêt évident. Car il y s'agit des rapports entre le pouvoir ecclésiastique et le pouvoir séculier, thème de controverse politique bien ancien mais chaudement actuel en 1378, année où le manuscrit que nous étudions a été offert au roi et année où éclata le Grand Schisme d'Occident.

L'auteur du traité adopta une ancienne fiction littéraire: un rêve révélateur. Endormi dans un beau verger, il voit un roi accompagné de deux dames, une moniale et une reine. Ce sont des allégories de la Puissance spirituelle et de la Puissance temporelle. Un clerc et un chevalier débattront en leur nom pour trancher le problème de leur prééminence. Le chevalier l'emportera, on n'en doute pas quand on voit que le roi qui préside à la dispute est vêtu du manteau bleu fleurdelisé. La grande miniature qui sert de frontispice résume l'argument du traité en l'illustrant très fidèlement, jusqu'à montrer l'auteur endormi.

Un regard accoutumé à l'enluminure française du temps, à la composition de la page où la scène historiée s'associe à l'écriture ou à une bordure diversement ornée, s'arrête avec surprise sur cette espèce de tapis magiquement animé. Les personnages gesticulent vivement, les lapins surgissent de leurs terriers, les arbres-champignons se laissent voir à la fois de profil et en survol. Le grand pré enclos est parsemé de fleurettes et de feuilles plutôt ornementales que vivantes. Leur disposition, comme celle des trois grands arbres et comme celle des figures, est symétrique. Cette

ordonnance monumentale et le parti général éminemment décoratif font penser à une étoffe à tendre sur le mur d'une salle à côté des tapisseries. C'est en même temps l'évocation d'une fiction poétique, on a du mal à croire qu'il s'agit d'un traité de doctrine politique. Le peintre a réussi à créer un climat visionnaire en agençant de façon abstraite des fragments de la réalité. Cette démarche ambiguë était accessible à un artiste gothique libre de l'obsession de l'illusionnisme spatial. A partir du XV[e] siècle ce ne sera plus possible: lorsque Maître François peindra le *Songe du Vieil Pèlerin,* il s'attachera à rendre l'image visionnaire la plus conforme possible à la vie contemporaine.

Les deux miniatures du prologue des œuvres de Guillaume de Machaut (notice précédente) et la page du *Songe du Verger* sont pratiquement contemporaines. Tout en reconnaissant le répertoire identique des motifs, il faut admirer la fécondité et la souplesse de la fantaisie créatrice du peintre, toujours adaptée à son sujet. Ces œuvres nous montrent le Maître de la Bible de Jean de Sy au sommet de ses possibilités. L'évolution qui y conduit se laisse suivre pendant une vingtaine d'années, depuis la *Bible* (vers 1355 – 1357) à travers les quelques enluminures des *Politiques d'Aristote* (Cat. Exp. *Fastes,* 1981, n° 281, repr. p. 327) qui datent de 1375-1376. Elle montre l'artiste changeant très peu ses personnages, ses animaux, ses arbres. Il semble cependant qu'il accentue de plus en plus la graphie linéaire des silhouettes aux dépens du modelé plastique des formes. Et que ses grandes figures acquièrent une tenue courtoise tant dans leurs mouvements et leurs gestes que dans l'élégante articulation du drapé. Ce sont là des qualités de l'esthétique française. La spontanéité et la virulence plébéienne septentrionales de la *Bible* se trouvent graduellement atténuées. Cette évolution pourrait bien avoir été parallèle à celle de Jean Bondol.

Jean Bondol
(Hennequin de Bruges)

Peintre flamand dont l'activité à Paris est attestée entre 1368 et 1381

N° 31
Bible historiale de Jean de Vaudetar

La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 B 23

Parchemin
292 × 215 mm
580 fol.

Quatre scènes de l'enfance du Christ: Natavité, Adoration des Mages, Massacre des Innocents, Fuite en Egypte, fol. 467, **Fig. 107**

Jean de Vaudetar présente la Bible au roi Charles V, fol. 2, **Fig. 108**

HISTORIQUE

Charles V; Louis I[er], duc d'Anjou; Jean de Berry; Librairie du Louvre; Jean, duc de Bedford; Collège des Jésuites de La Flèche; Nicolas-Joseph Foucault; Louis-Jean Gaignat; Gérard Meerman; baron de Westreenen.

EXPOSITIONS

Paris, B. N., 1968, n° 168, pl. V; Cologne, 1978, pp. 68-69 et III, p. 223; La Haye, 1979-1980, n° 15; Paris, *Fastes,* 1981, p. 331, n° 285.

BIBLIOGRAPHIE

L. Gonse, G. B. A., Chronique, 3 nov. 1877, pp. 321-322; L. Delisle, 1880, pp. 222 – 226; C. Dehaisnes, 1886, pp. 154-155; B. Prost, 1892, p. 349 sq; A. de Champeaux, 1898, p. 38; H. Bouchot, 1904, I, p. 7 sq.; L. Delisle, 1907, pp. 74 – 76, 148-149; R. Delachenal, 1910, pp. 711-712; P. Durrieu, 1911, p. 105, 117; A. W. Byvanck, 1924, pp. 104 – 110, pl. XLVIII – LI; J. Sokolova, 1937, pp. 125-126; E. Panofsky, 1953, I, pp. 35-36, II, Fig. 23; L. M. J. Delaissé, 1957, pp. 110-111; M. Meiss, 1967, pp. 21, 100, 113, 204, 310, Fig. 378, 382, 386; C. R. Sherman, 1969, pp. 26 – 28, Fig. 10; F. Avril, 1978, p. 30, pl. 36; 1981, n° 285.

COMMENTAIRE

Cette Bible historiale a été offerte à Charles V par Jean de Vaudetar, valet de chambre et conseiller de ce roi, chargé par lui de diverses missions diplomatiques. Elle est particulièrement bien documentée. Une solennelle inscription à pleine page, en lettres d'or est placée en face de la scène de la présentation du manuscrit:

(Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo, istud opus pictum fuit ad praeceptum ac honorem illustri principis Karoli regis Francie, etatis sue trecesimo quinto et regni sui octavo, et Johannes de Brugis, pictor regis predicti, fecit hanc picturam propria sua manu.).

Elle nous apprend que cette miniature est une œuvre autographe («propria sua manu») de Jean de Bruges, peintre du roi, exécutée en 1371. L'expression «sur ordre du souverain – ad praeceptum principis» signifie que l'initiative venait du roi; Jean de Vaudetar était chargé de s'occuper de l'exécution du livre directement. De plus, à la fin du texte copié par Raoulet d'Orléans, l'un des scribes favoris de Charles V, un long poème contient ces vers:

«A vous, Charles, roy plein d'onnour

Presente et donne cestui livre
Et a genolz cy le vous livre
Jehan Vaudetar, vostre servant

L'an mil CCCXII et soixante.
De bon cuer et vaulsit mil mars
XXVIII jour du mois de mars.»

Ces vers ont donc été écrits lorsque la miniature de l'offrande de la grande Bible «valant mil marcs» était déjà insérée, sur un bifolium indépendant, au début du livre achevé. Ici il importe d'expliquer pourquoi Raoulet d'Orléans a donné la date du 28 mars 1372 comme celle de l'achèvement du livre alors que Jean de Bruges date sa peinture de 1371. Cette divergence paraît embarrasser M. Meiss (1967, p. 21). En fait, il n'y a là point de contradiction. Car il faut observer qu'en 1372, Pâques tombait précisément le 28 mars (L. Lalanne, *Dictionnaire historique de la France,* 1877, p. 1404). C'était donc, selon l'ancien calendrier en vigueur à Paris, le premier jour de l'année 1372, parfaite occasion de l'offrande au roi. Ainsi, le livre et la peinture ont été exécutés dans le courant de l'année 1371 et des trois premiers mois de 1372 (n. s.).

La biographie de Jean Bondol dit de Bruges nous est relativement bien connue. Lorsqu'il est cité dans un document de décembre 1368, il est déjà au service du roi Charles V depuis plusieurs années car il reçoit alors en don une maison dans la ville de Saint-Quentin «pour consideracion des bons et agréables services que nostre amé Jehan de Bondol, dit de Bruges, nostre paintre, nous a faiz le temps passé». Entre 1371 et 1373, il avait été chargé de décorer de peintures une litière de la comtesse de Flandre et d'Artois, un décor qui pouvait être historié car il lui est payé la somme considérable de 85 livres. Nous avons là une première indication d'un travail de ce peintre du roi exécuté pour un autre client. En 1374, Bondol est titulaire d'une pension annuelle de 200 livres parisis; il a auprès de lui un «famulus», sans doute un compagnon plutôt qu'un simple apprenti. En 1378, la pension est la même mais avant 1380 elle sera transformée en gages à vie. Dès 1373 l'artiste travaille, avec l'accord du roi, aux «pourtraitures et patrons» des célèbres tapisseries de *l'Apocalypse* commandées par le duc Louis d'Anjou dont le dernier paiement date du 7 mars 1381 (n. s.). C'est, en même temps, la dernière mention connue du nom de Jean Bondol.

La qualité de la scène de la présentation de la *Bible,* l'importance artistique de la *Tenture de l'Apocalypse* (voir la notice suivante) et le fait que sa pension à vie était presque deux fois plus élevée que celle de Jean d'Orléans, nous assurent que Charles V voyait en Jean Bondol son peintre principal et le plus éminent.

L'offrande de la *Bible* à Charles V est justement célèbre (**Fig. 108**). On a loué les portraits du roi et de Vaudetar, leur vie intense et comme saisie au vol; le rendu de diverses textures et des détails – la gaze du béguin qui laisse voir et presque compter les cheveux du roi, le tissu lourd et souple de sa longue robe, la pierre marbrée des moulures de l'encadrement, le bois du robuste pliant; pas un bouton ne manque à la jaque serrée du chambellan, la dague qui pend à sa lourde ceinture de plaques carrées est accompagnée de deux petites clés. Une belle harmonie accorde la grisaille des vêtements, les chairs légèrement rosées, le sol du carrelage vert fuyant à la rencontre d'un fond dont le bleu profond met en valeur l'azur du dais, l'un et l'autre semés de fleurs de lis dorées. Hardiesse calculée, le marron orangé du siège, les bandes bleu-blanc-rouge qui ornent celui-ci ne déséquilibrent pas cette gamme amortie, mais ils y apportent des notes vives dont la force isole et met en valeur le corps fluet de Charles V. Il n'est pas difficile de reconnaître le regard d'un Flamand qui, séduit par le graphisme musical et le raffinement ductile de la grisaille appris à Paris, nous offre ici le premier chef-d'œuvre certain de la peinture dite franco-flamande.

Mais la nouveauté qu'on y admire surtout, à la suite de Panofsky, c'est la convaincante profondeur de l'intérieur où se situe la scène. Nous y pénétrons aisément, nous en devinons l'étendue horizontale que suggère la jambe de Vaudetar qui disparaît derrière le cadre. Nous mesurons la distance qui sépare le bref avant-plan, indiqué par les bases des colonnettes latérales, des deux personnages; puis, la distance qui sépare ceux-ci du fond fleurdelisé, terme impénétrable de notre exploration. Bondol a réussi à nous guider ainsi grâce aux lignes du carrelage dont la fuite perspective est parfaitement calculée. Cet expédient italien, mis au point déjà par les Lorenzetti et, à Avignon, par Matteo Giovannetti, Bondol l'avait sous les yeux à Paris même, à la Sainte-Chapelle: dans le tableau de la *Visite de Jean le Bon au pape Clément VI en 1342* (**Fig. 73**). Nous avons exposé (notice 20) des raisons qui permettent de croire que ce tableau, œuvre probable de Matteo Giovannetti, a pu être indiqué à Bondol comme modèle, du moins pour la personne du roi, par Charles V lui-même.

L'expédient du carrelage n'est pas seul à produire l'effet de profondeur. Il s'y ajoute celui du cadre en trompe-l'œil, sur quoi F. Avril (1978, p. 110) insista avec raison. Ce cadre fictif, peint, est un repoussoir, un tremplin sur lequel notre œil prend appui pour plonger dans l'espace peint, illusoire. Vu à travers le grêle cadre gothique, le dais conique étend son cercle au-dessus de la tête du roi, en nous suggérant par son volume même qu'il trouve assez d'air autour de lui. Trois ans plus tôt, en 1368, un enlumineur suspendit un dais tout à fait semblable au-dessus de la Trinité dans une Bible aujourd'hui à Berlin (repr. Meiss, 1967, Fig. 603). C'est donc un attribut de majesté sacrée et Charles V a pu l'imposer au peintre, car le dais accompagne plusieurs portraits de ce souverain dans les scènes de présentation (C. R. Sherman, 1969, Fig. 9, 11, 14, 15, 32).

L'idée de montrer l'offrande d'un livre dans un encadrement architectural à minces colonnettes latérales apparut dans la miniature parisienne à la fin du XIII[e] siècle. On en connaît un exemple dans le *Roman de la Poire* qui date de 1275 environ (Paris, B. N., ms. fr. 2186, fol. 10 v.; repr. *in* Ch. V. Langlois, réimpr. de 1981, vol. I, p. 40, pl. IV). Mais le style de ce temps, et longtemps après, demeurait purement plan et graphique. L'encadrement était un décor non



Fig. 107 Peintre de l'entourage du Maître de la Bible de Jean de Sy. *Quatre scènes de l'enfance du Christ: Nativité, Adoration des Mages, Massacre des Innocents, Fuite en Egypte. Bible historiale de Jean de Vaudetar.* 1371. La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 B 23. fol. 467.



Fig. 108 Jean Bondol. *Jean de Vaudetar présente la Bible au roi Charles V. Bible historiale de Jean de Vaudetar.* 1371
La Haye, Museum Meermanno- Westreenianum, Ms. 10 B 23, fol. 2.



Fig. 109 Copie de la même scène faite pour Roger de Gaignières.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 12, fol. 4.

un repoussoir. Il n'a pu assumer cette nouvelle fonction optique qu'en devenant modelé, ombré, tangible. Les Italiens ont fait cette trouvaille illusionniste dès avant le milieu du XIVe siècle. Le cadre fictif devient fréquent dans leurs tableaux et leurs fresques. On le voyait dans les fresques du Palais des Papes, autour des scènes peintes par Giovannetti. On pouvait le rencontrer fort bien dans les vingt-huit histoires de la *Vie de Saint Robert* dessinées par cet artiste dans un cahier de papier et envoyées en 1352 à Paris pour servir de modèles à la chasse d'argent de ce saint (L. H. Labande, 1932, p. 67). Cette importante preuve documentaire de la présence à Paris des œuvres de Giovannetti a été rappelée dans l'article de M. Kahr (1966, p. 16, note 35).

L'inscription qui fait face à la miniature de la présentation de la *Bible* pose plus d'un problème. Elle distingue l'exécution picturale du livre entier (*opus pictum*) de celle de la miniature qu'elle appelle «pictura» et qui, elle, «a été faite par la main même de Jean de Bruges». Qui a réalisé cette inscription, cet artiste ou Jean de Vaudetar? Est-ce une signature ou une spécification? Je crois qu'il s'agit de l'une et de l'autre. E. Panofsky (1953, pp. 36-37) et M. Meiss (1967, p. 21) pensent que par cette inscription Jean de Bruges assume la responsabilité, le contrôle de l'ensemble de l'illustration du manuscrit et que certaines des enluminures du livre peuvent être de lui. Rien de moins certain.

D'abord, il n'est pas sûr du tout que Jean Bondol dit de Bruges était un enlumineur professionnel. La scène de la présentation donne l'impression d'un véritable petit tableau inséré dans le livre et l'inscription l'appelle «pictura», expression qu'on n'emploie pas dans les textes du temps à propos des travaux d'enluminure. Les documents qui concernent Jean Bondol nous renseignent sur la nature de deux de ses travaux seulement. L'un – la décoration somptueuse, car largement payée, de la litière de la comtesse d'Artois et de Flandre – est une besogne habituelle aux peintres de cour en France au XIVe siècle. L'autre – les maquettes («pourtraitures») ou projets dessinés, et les cartons («patrons», ces projets à grandeur d'exécution) des tapisseries de la célèbre *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers – est un décor monumental qu'au XIVe siècle on confiait, du moins à en juger par les rares documents, aux peintres plutôt qu'aux enlumineurs (tel Colart de Laon qui, en 1400, peindra des patrons de tapisseries pour Isabeau de Bavière). De façon générale, les documents suggèrent que la situation de Jean Bondol était tout à fait analogue à celle de deux autres peintres royaux, Jean d'Orléans (qui, s'il est bien l'auteur du *Parement de Narbonne*, aurait fait exceptionnellement des enluminures à la demande du duc Jean de Berry, voir la notice 37) et Colart de Laon, qui n'est jamais mentionné comme enlumineur.

D'autre part, le style des enluminures de la *Bible de Jean de Vaudetar* ne ressemble guère à celui de Bondol dans la mesure où il se laisse déchiffrer à travers le tissage de la *Tenture de l'Apocalypse* (voir la notice suivante). Ces enluminures sont étroitement apparentées à l'art du Maître de la Bible de Jean de Sy sans sortir de sa main (**Fig. 107**) (et A. W. Bywanck, 1924, pl. XLVIII – LI). Bondol ne faisait que partager avec ce maître la même culture picturale. Ce que prouve le rapprochement frappant fait par E. Panofsky (1953, Fig. 24 et 25) entre un dessin de la *Bible de Jean de Sy* et une scène de *l'Apocalypse*. Les deux artistes étaient aussi, l'un et l'autre, en contact étroit avec la peinture bohémienne strictement contemporaine. Et, l'un et l'autre, d'origine flamande.

Roger de Gaignières connaissait la miniature de Jean Bondol de Bruges et ne manqua pas de la faire copier. C'est là l'un des cas rarissimes où nous possédons, à peine abîmé, l'original d'une peinture française du XIVe siècle et sa copie du recueil Gaignières que nous reproduisons ici pour la première fois en couleurs (**Fig. 108** et **109**). Il importe en effet de les comparer, de vérifier la fidélité des images de Gaignières qui si souvent représentent des œuvres capitales perdues. La comparaison est plus qu'encourageante: à l'exception des ombres plus accentuées et de la relative grossièreté du dessin – la finesse du trait et du modelé de cette grisaille est d'ailleurs inimitable – et hormis quelques erreurs de proportion (dans les têtes surtout) la copie n'omet aucun détail important et ne change pas le coloris. Nous pouvons la suivre pour restituer quelques lacunes de l'original (le dais, le bras de la jaque de Vaudetar et les deux petites clés attachées à sa dague). Nous profiterons de la confiance que cette comparaison inspire en étudiant les autres copies de Gaignières.

Jean Bondol (Hennequin de Bruges)

Peintre flamand dont l'activité à Paris est attestée entre 1368 et 1381

N° 32
Tenture de l'Apocalypse

Angers, Musée des Tapisseries

Tapisserie de haute lisse, laine

Un Ange remet un roseau à saint Jean pour qu'il mesure les dimensions du Temple,
scène 29 (XI, 1-2), **Fig. 110**

Saint Jean voit la Jérusalem nouvelle,
scène 80 (XXI, 1 – 8), **Fig. 111**

La mesure de la Jérusalem nouvelle,
scène 81 (XXI, 9 – 22), **Fig. 112**

La moisson des élus,
scène 53 (XIV, 14 – 37), **Fig. 113**

Un groupe de vieillards,
détail de la scène 7 (V, 6), **Fig. 114**

Saint Michel et ses anges combattent le dragon et le précipitent sur la terre,
scène 36 (XII, 7 – 12), **Fig. 116**

Un ange, à côté duquel est placé l'Agneau, prédit le supplice sans fin de ceux qui ont adoré la Bête,
scène 51 (XIV, 9 – 12), **Fig. 117**

Cinquième trompette. Premier malheur. Chute d'une étoile symbolisant Satan qui reçoit la clé du puits de l'abîme,
scène 24 (IX, 1 – 11), **Fig. 118**

HISTORIQUE

Exécutée pour Louis Ier, duc d'Anjou (frère de Charles V), entre 1373 et 1382 au plus tard, par Nicolas Bataille, sur des cartons de Jean de Bruges (mentionné dans les comptes du duc fin janvier 1378, en janvier et juillet 1379 et en mars 1381); léguée à Louis II d'Anjou puis, par sa femme Yolande d'Aragon, à leur fils le roi René; remise à sa mort, comme il l'a ordonné par testament, à la cathédrale d'Angers (à l'exception d'une pièce, retenue jusqu'en mai 1490 par Anne de Beaujeu); mise en vente par le chapitre en 1782, elle ne trouve pas d'acquéreur; vendue en 1843 par l'administration des Domaines à Mgr Angebault; exposée au château d'Angers depuis 1954.

EXPOSITION

Paris, 1973-1974, n° 1, pl. coul. p. 33

BIBLIOGRAPHIE

J. Guiffrey, 1877, p. 49; B. Prost, 1892, p. 350; H. de Marez, 1903, pp. 153 – 163: J. J. Marquet de Vasselot et R. A. Weigert, 1935, pp. 42-43, 123 – 127; R. Planchenault, 1966; G. Souchal, 1969; M. Stucky-Schürer, 1972 (bibliographie presque exhaustive p. 50), n° 160; D. King, 1977, pp. 161 – 167; J. Lestoquoy, 1978, pp. 18 – 32; A. Ruais, 1977-1978, pp. 117 – 128; F. Joubert, 1981, pp. 125 – 140; C. de Mérindol, 1983, p. 82 sq.; J.-B. de Vaivre, 1983, p. 95 sq.; G. Henderson, 1985, pp. 209 – 218; P.-M. Auzas, C. de Maupeou, C. de Mérindol, F. Muel, A. Ruais, 1985.

COMMENTAIRE

On sait par les comptes (incomplets à partir de 1380) du duc Louis Ier d'Anjou que la superbe suite de tapisseries, la plus longue conservée, a été commandée par ce prince sans doute peu après 1373. Pour la faire tisser, il s'adressa au plus important marchand et entrepreneur de tapisseries à Paris, Nicolas Bataille. Pour en concevoir l'illustration, au peintre du roi son frère, Hennequin de Bruges. Charles V était d'accord, puisqu'il prêta, pour servir de documentation, un manuscrit illustré de l'Apocalypse du XIIIe siècle (Paris, B. N., ms. fr. 403). Le peintre a dû regarder d'autres manuscrits de l'Apocalypse de cette période. C'était pour y chercher surtout le choix des scènes et des motifs ou les grandes lignes de compositions. Pour suivre, en somme, tout un vocabulaire d'illustrations de ce texte étrange qu'une longue tradition a consacré (voir l'importante étude de ce problème par G. Henderson, B. Mon., avril 1985, p. 209 – 218). Bien entendu, il l'imprégna d'un réalisme général dans la seconde moitié du XIVe siècle au nord des Alpes, dont il était l'un des représentants majeurs.

Il a dû commencer son travail en 1374. Car cette année-là il ne travaille pas pour le roi, on ne lui paie pas ses gages (B. Prost, G. B. A., 1892, p. 352 et P. Durrieu, 1907, p. 115) parce qu'il est occupé par ses propres affaires («quia fuit in suis negotiis»). Ce sont, à n'en pas douter, les travaux pour le duc d'Anjou. On a hésité sur la nature de ceux-ci: a-t-il exécuté seulement les maquettes, les petits dessins sur papier ou, également, les patrons sur toile à grandeur d'exécution? C'est un faux problème, il est résolu par les documents. Ils prouvent que Bondol s'était chargé des uns et des autres. Les comptes de la trésorerie du duc d'Anjou sont on ne peut plus explicites. On y trouve, en janvier et en juillet 1379 et le 7 mars 1381, trois quittances de Jehan de Bruges correspondant à la gratification de 120 francs que lui accorda Louis d'Anjou. Mais déjà la quittance du 28 janvier 1378 (n. s.) concerne le versement de 50 francs «sur ce qui lui puet ou pourra estre deu a cause des pourtraitures et patrons par lui faiz pour lesdiz tapiz à l'histoire de l'Appocalice». Même si ce texte ne précisait pas qu'il s'agissait des patrons, pourrait-on croire qu'on paya à l'artiste pour les seuls petits dessins sur papier la somme de 170 francs, donc presque autant que sa pension annuelle (de 200 livres) au service du roi (le franc valant une livre parisis depuis l'ordonnance de Jean le Bon du 15 décembre 1360)?

On a récemment insisté sur la répétition quasi exacte – véritable remploi – de plusieurs figures et motifs d'architecture (les guérites de saint Jean) et sur les maladresses de détails (pieds inversés) qui apparaissent dans la tenture à partir de la scène 30 (numérotation de Planchenault, généralement acceptée). En même temps, à partir de cette scène, le fond uni sera remplacé jusqu'au bout de la tenture par un fond parsemé de divers motifs décoratifs (F. Joubert, B. Mon. 1981, pp. 131 – 135). Ce n'est certes pas dans les maquettes (pourtraitures) de Bondol qu'on devait trouver les répétitions textuelles mais dans les grands patrons, bien que le peintre ait dû en exécuter lui-même une bonne partie et surveiller de près les autres qu'il confia sans doute à son collaborateur. Tel en effet devait être le rôle du «famulus», membre de l'atelier dont la mention dans les textes du temps est rarissime. Le travail d'agrandissement de dizaines et de dizaines de compositions était particulièrement ardu. Quelle que fût l'ambition de Bondol il ne me paraît pas impensable que, pour faciliter la besogne, il eût permis des remplois. Il n'en va pas de même pour les maladresses parfois grossières (mais à vrai dire très peu nombreuses). Elles sont le fait des lissiers. On part trop souvent de l'idée, devenue axiome, que le lissier reproduisait le grand patron avec une fidélité quasi mécanique, centimètre par centimètre. Certes, il n'était pas question pour lui d'improviser, d'introduire des changements de dessin importants. Mais peut-on douter que parmi ces simples artisans il y en avait qui omettaient une paroi latérale ou une base de guérite, qui se trompaient de pieds (lesquels, soit dit en passant, sont d'un dessin très souvent stéréotypé), qui se facilitaient le travail en répétant une forme au lieu de la nuancer?

Prenons le cas d'un expédient artistique d'une nouveauté capitale, qui sans doute n'était pas indifférent à Jean Bondol: l'effet de profondeur d'un intérieur architectural créé par les rangées de carrelage. Dans la scène de présentation de la *Bible de Vaudetar* ces rangées convergent parfaitement vers un unique point de fuite (**Fig. 108**). Le Temple dans la scène 29 de la tenture d'Angers (**Fig. 110**) est une structure architecturale tout à fait remarquable entre 1370 et 1380 au nord des Alpes, sa profondeur est beaucoup plus convaincante que celle de l'édicule de la *Flagellation* du *Parement de Narbonne* peint à la même époque exactement (**Fig. 133**). Mais les rangées de son sol carrelé ne convergent point. La taille des carreaux ne diminue pas. Ils sont commodément et innocemment répétés. Pareille incompréhension n'a pu intervenir que lorsque l'exécution de la tapisserie échappa totalement au contrôle du grand peintre dans l'atelier de tissage.

Le travail a dû être mené à grand renfort d'ouvriers et à un rythme accéléré. Ce n'est pas sans raison que les historiens expérimentés de la tapisserie s'étonnent de la rapidité – neuf ans au plus – avec laquelle «de si énormes surfaces pouvaient être exécutées» (G. Souchal, *in* Cat. Exp. *Chefs-d'œuvre de la tapisserie,* Paris, 1973, pp. 36-37).

Plus important est le fait qu'à partir de la scène 30 le fond devient orné. On a écrit que ce fond décoré «est totalement incompatible avec les effets de perspective qui caractérisent la plupart des compositions et que le peintre crée généralement au moyen des édicules architecturaux ou des sols étagés» (F. Joubert, *op. cit.* p. 135). C'est méconnaître



Fig. 110 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381. *Un ange remet un roseau à saint Jean pour qu'il mesure les dimensions du Temple.*
Tenture de l'Apocalypse, scène 29 (XI, 1-2). Angers, Musée des Tapisseries.

l'enluminure parisienne qui, depuis quarante ans, juxtaposait des paysages à plusieurs plans et des édicules présentés de biais aux fonds ornementaux. Telles sont, vers 1330 – 1335, certaines images des *Miracles de Notre Dame,* F. Avril, 1978, pl. 13); vers 1336 – 1340, celles des *Heures de Jeanne de Navarre* (Jean Le Noir, *ibidem,* pl. 15); vers 1350, celles du Maître du Remède de Fortune (*ibidem,* pl. 23, 24, 25, 26). Vers 1375-1376, à l'époque où Bondol travaillait à ses maquettes, le Maître de la Bible de Jean de Sy étalait des paysages vastes et peuplés aboutissant à un fond ornementé (Cat. Exp. *Fastes,* 1981, Fig. 281).

Quelle fut la raison du changement du fond des tapisseries? Le duc d'Anjou (plutôt, semblerait-il, que Bataille) a-t-il trouvé trop sévères les deux premières pièces ? En regardant les enluminures de la *Bible de Vaudetar* (dont nous savons qu'il l'emprunta à Charles V) a-t-il remarqué que les paysages et les architectures se mariaient parfaitement avec des fonds ornés (p. ex. M. Meiss, 1967, Fig. 386)? Nous avons supposé que Bondol ne pratiquait très probablement pas l'enluminure. Mais son «famulus» en avait peut-être l'expérience. Lorsque seront exécutées les tapisseries de l'église de la Madeleine de Troyes, vers 1430, Jacquet le peintre dessinera d'abord une petite maquette sur papier mais pour dessiner et peindre les grands draps, à grandeur d'exécution, il se fera aider de «Simon l'enlumineur» (J. Guiffrey, *Histoire Générale de la tapisserie:* France, Paris, 1878 – 1895, p. 35; et N. Reynaud, R. A. 22, 1973, p. 7). Le collaborateur de Bondol a pu être chargé d'enrichir les fonds.

Ce ne sont là que des suppositions. Mais le fait demeure que la lisibilité monumentale n'a pas été affectée par le fond orné. Les grandes courbes et les grandes formes dominent la plupart des scènes quelles que soient la richesse et l'échelle de leurs détails (**Fig. 111** et **112**). Comme dans la



Fig. 111 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381. *Saint Jean voit la Jérusalem nouvelle. Tenture de l'Apocalypse,* scène 80 (XXI, 1 – 8). Angers, Musée des Tapisseries.



Fig. 112 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381. *La mesure de la Jérusalem nouvelle. Tenture de l'Apocalypse,* scène 81 (XXI, 9 – 22). Angers, Musée des Tapisseries.



Fig. 113 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381. *La moisson des élus. Tenture de l'Apocalypse,* scène 53 (XIV, 14 – 17). Angers, Musée des Tapisseries.

présentation de la *Bible de Vaudetar* (**Fig. 108**), Bondol nous frappe par des cadences graphiques françaises en symbiose avec une observation réaliste des plus aiguës. Après la ville italianisante des *Miracles de Notre Dame* (**Fig. 50**), nous ne connaissons que celle des *Hommages du comté de Clermont,* contemporaine du travail de Bondol (**Fig. 125**), qui dépasse en détail réaliste les deux apparitions de Jérusalem (**Fig. 111** et **112**). Encore faut-il sans doute mettre sur le compte de la lisibilité monumentale et des difficultés de tissage l'absence du détail qui eût été capable de troubler la claire juxtaposition des bâtisses aux toitures aussi vraies que variées. Le personnage de saint Jean, témoin toujours présent, toujours renouvelé dans son expression et dans son geste, toujours ému sans emphase suffirait à lui seul à proclamer le talent souverain du grand artiste à la fois français et flamand. Inutile de s'inquiéter des différences dans le modelé plus ou moins compact des chairs et dans le dessin plus ou moins complexe du drapé. Elles ne témoignent pas des conceptions plastiques foncièrement diverses mais des ressources aisées d'un grand tempérament de peintre. Et, souvent, leur lourdeur ou leur hésitante fragilité ne viennent de toute évidence que du tissage.

Jean Bondol gardait un contact avec le Maître de la Bible de Jean de Sy. Le rapprochement fait par E. Panofsky (1953, ses Fig. 24 et 25) entre une enluminure de celle-ci et une scène de la *Tenture de l'Apocalypse* le prouve de façon indéniable. L'enlumineur de la *Bible de Vaudetar* à laquelle Jean Bondol ajouta la scène de la présentation est très proche du Maître de la Bible de Jean de Sy (M. Meiss, 1967, Fig. 378 et 386). Bondol puisait dans le même fonds de culture picturale si apparenté à la peinture bohémienne. Parmi les vieillards de l'Apocalypse on en trouve qui sont les frères des rois de la *Généalogie luxembourgeoise* (**Fig. 114** et **115**). Mais alors que la formation du Maître de



Fig. 114 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381. *Un groupe de vieillards. Tenture de l'Apocalypse,* détail de la scène 7 (V, 6). Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 115 *Portrait imaginaire de Charles le Chauve.* Copie du XVIe siècle d'après le Maître de la Généalogie des Luxembourg, fresque de 1356 – 1357 au château de Karlstein. Prague, Narodni Galerie. Codex Heidelbergensis, fol. 40.



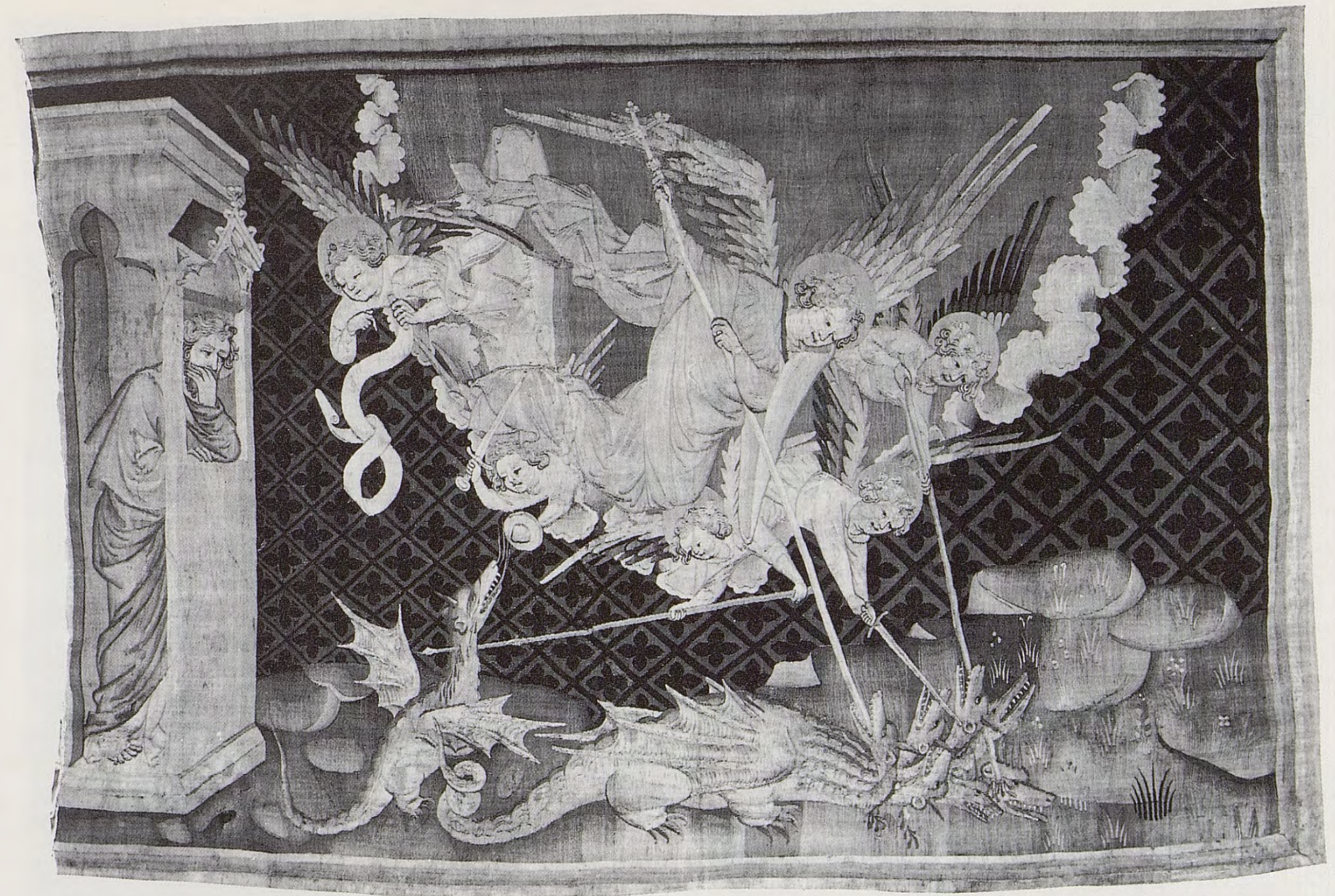


Fig. 116 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381. *Saint Michel et ses anges combattent le dragon et le précipitent sur la terre. Tenture de l'Apocalypse,* scène 36 (XII, 7 – 12). Angers, Musée des Tapisseries.

la Bible de Jean de Sy à la cour de Wenceslas de Luxembourg est du domaine du vraisemblable rien ne permet de le supposer dans le cas de Bondol qui venait de Flandre, de Bruges. C'est en France, au service du roi Charles V, que les deux artistes septentrionaux se rencontrèrent et que Bondol a connu des motifs bohémiens. Bondol, peut-être plus jeune, était par ailleurs plus moderne, plus avancé dans la recherche de l'illusionnisme spatial.

Les données héraldiques et emblématiques de la *Tenture de l'Apocalypse* ont été parfaitement analysées par J.-B. de Vaivre (1983). On peut tenir pour établi que les lettres L et M sont les initiales de Louis I duc d'Anjou et de son épouse Marie de Blois et que l'énigmatique Y est bien le symbole pythagoricien du *Bivium,* le carrefour du vice et de la vertu, le choix entre le bien et le mal proposé au chrétien et accepté comme tel par saint Jérôme.

Le texte qui précède a été imprimé en épreuve lorsque parut l'ouvrage collectif sur *l'Apocalypse d'Angers* (P.-M. Auzas et *alii,* 1985). Si ce livre, fort bien illustré, n'offre pas de solution (ni même d'hypothèse) nouvelle concernant l'art de Bondol après l'étude importante de F. Joubert, il apporte quelques précisions sur le tissage et la date de son achèvement.

L'examen de l'envers fait constater une telle finesse de l'exécution que celui-ci correspond à l'endroit. C'est donc ce qu'on appelle une «tapisserie sans envers» (F. Muel, *op. cit.* p. 18). Les tons de l'envers, préservés de l'action de la lumière, prouvent que les bleus et les rouges de l'endroit, que nous voyons aujourd'hui (délicieusement) fanés, étaient à l'origine intenses, «les bleus profonds et les rouges chauds», les jaunes et les verts plus lumineux et plus variés (*Idem,* p. 21-22). C'est important car ce sont aussi les tons des copies de Gaignières d'après les tableaux perdus. On a l'impression qu'au XIVe siècle, la palette des retables, des

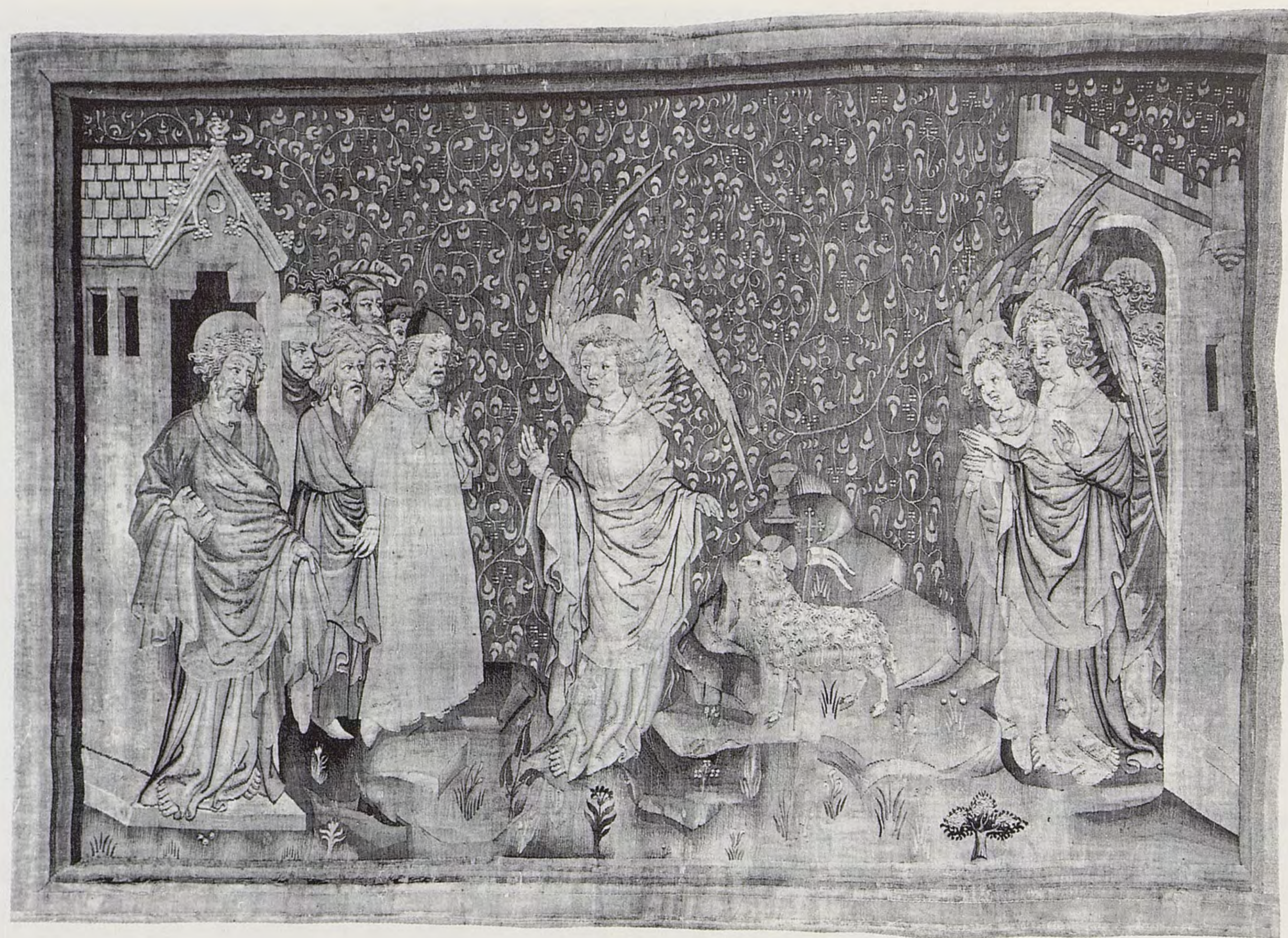


Fig. 117 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
Un ange, à côté duquel est placé l'Agneau, prédit le supplice sans fin de ceux qui ont adoré la Bête.
Tenture de l'Apocalypse, scène 51 (XIV, 9 – 12). Angers, Musée des Tapisseries.



Fig. 118 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
Cinquième trompette. Premier malheur. Chute d'une étoile symbolisant Satan qui reçoit la clé du puits de l'abîme.
Tenture de l'Apocalypse, scène 24 (IX, 1 – 11). Angers, Musée des Tapisseries.

peintures murales et des tapisseries était composée de tons tranchés et soutenus. C'est dans l'enluminure et surtout à partir des années 1370 – 1380 que nous voyons des harmonies pâles aux nuances délicates et variées.

Quant aux précisions chronologiques, c'est C. de Mérindol qui renouvelle le problème qu'elles posent (*op. cit.,* p. 39-40). Il étudia de près les armes et les emblèmes de Louis I d'Anjou qui figurent sur la tenture. On admettait généralement que le tissage a dû être terminé en 1380 parce que ces armes ne comportent pas encore l'écu de Calabe que le duc arborait lorsqu'il est devenu l'héritier du royaume de Naples et de Sicile, à partir du 29 juin 1380. Or, l'auteur prouve par des exemples précis tirés des documents et des sceaux que jusqu'au 31 mai 1382, Louis portait le titre et employait les armes du duc d'Anjou. Il conclut que «la date limite d'achèvement de l'exécution de la cinquième pièce doit être reportée jusqu'au début de l'année 1382».

C. de Mérindol insiste, avec raison, sur le rôle de régent du royaume qui échut à Louis I d'Anjou à la mort de Charles V, le 16 septembre 1380, et qu'il exerça effectivement depuis le 30 novembre de cette année, en présidant le conseil royal. Cet historien pense que certains indices héraldiques dans la représentation du mystérieux «grand personnage» (ou lecteur) en tête de cette cinquième pièce trahissent une quasi-dissimulation de la brisure angevine pour n'exalter que la fleur de lis du royaume: Louis est en fait, dans le dernier mois de 1380 et durant l'année 1381, le maître de la France, dont le roi, Charles VI, est un garçonnet de douze ans. C'est du temps de sa régence que, par le mandement du 5 mars 1381, le duc d'Anjou octroit à Jean de Bruges le don de 120 francs «pour les bons services qu'il lui a faiz en faisant certaines pourtraitures» Ainsi, à cette date, le travail du peintre était achevé. Quant au tissage, le dernier document qui le concerne est l'accompte de 300 francs payé le 16

juin 1379 à Nicolas Bataille sur les 3 000 qu'il doit recevoir pour les troisième, quatrième et cinquième pièces à terminer pour Noël. Ces pièces ont-elles été réalisées au cours des six mois? C'est bien douteux. Et nul ne le saura car les comptes pour 1381 (n. s.) ne sont pas conservés.

Il y a cependant une scène de la cinquième pièce qui me paraît inconcevable avant l'époque de la régence. C'est *La moisson des élus* (**Fig. 113**). Voici le texte de l'Apocalypse qu'elle illustre (XIV, 14 – 16): «Et je regardai; je vis une nuée blanche et quelqu'un assis sur la nuée, semblable au Fils de l'homme, ayant sur la tête une couronne d'or et en sa main une faux tranchante. Alors un autre ange sortit du temple, criant à haute voix à celui qui était assis sur la nuée: «Jette ta faux et moissonne, car le temps de moissonner est venu, parce que la moisson de la terre est mûre. Celui donc qui était assis sur la nuée jeta sa faux sur la terre et la terre fut moissonnée». L'abbé A. Ruais (*op. cit.,* p. 146) accompagne ce texte d'un commentaire où nous lisons: «Le Christ apparaît dans le ciel comme un roi, couronné et tenant un sceptre fleurdelisé. Il a dans la main une faucille à dents, qui servait à moissonner il y a peu de temps encore dans bien des régions, alors que le texte biblique parle de faux. Sur la même scène, on voit le Christ moissonnant des tiges de blé, et ne prenant que les épis. En effet, autrefois, on brûlait souvent la paille sur place, comme engrais». Notons que *falx* du texte latin a été souvent traduit par faucille (éd. de l'Ecole biblique de Jérusalem, p. 1631) et, en anglais, par sickle). Mais, bien plus important, le moissonneur ne saurait en aucun cas représenter le Christ. C'est un jeune garçon au visage rond. Il est couronné et vêtu comme le roi de France: robe et camail bleus bordés d'un mince galon blanc et, détail vestimentaire caractéristique, à son col blanc pendent deux rabats blancs. Nous en avons des exemples dans les portraits de Jean le Bon (notice 20, **Fig. 73**) et ceux,

innombrables, de Charles V (notice 34, **Fig. 122**). Dans la tapisserie, il s'agit du jeune Charles VI et la signification allégorique la plus vraisemblable de cette moisson serait de le montrer recueillant les fruits du règne bénéfique de son père – sous l'égide, bien entendu, de son oncle Louis d'Anjou.

L'aspect de cette scène est loin d'être homogène. Les plis de la robe du jeune roi sont d'un dessin décidé et d'un relief aux creux ombreux et aux saillies luisantes qui rappellent beaucoup le style de la robe dans le portrait de Charles V signé par Bondol (notice 31, **Fig. 108**). Est-il exclu que ce peintre, dont le travail n'était achevé qu'à la date du mandement du 5 mars 1381, ait reçu de la part du duc d'Anjou, régent du royaume depuis la fin de 1380, l'instruction d'insérer le personnage du jeune roi?

Les tapisseries exécutées certainement à Paris étaient, à en juger par les inventaires, très nombreuses (F. Joubert, excellent résumé *in* Cat. Exp. *Fastes,* 1981, p. 388-389). Il n'en reste presque rien. Outre la *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers, dont l'origine parisienne, tant pour les compositions que pour le tissage, est parfaitement documentée, nous avons la *Présentation au temple,* aujourd'hui au Musée de Bruxelles (F. Joubert, *op. cit.* n° 334, reprod.). C'est une pièce incomplète et d'une exécution peu raffinée. La composition est des plus simples: une frise de personnages espacés, juxtaposés sur un fond semé de motifs floraux, dont certains rappellent quelques éléments de l'ornementation de *l'Apocalypse.* Mais le style, très proche de l'enluminure de tradition pucellienne ne permet pas de la dater avant les années 1350. C'est un témoin bien modeste d'un prestigieux art monumental au nord des Alpes qui, à la fin du XIVe siècle, devait connaître un essor extraordinaire.

Quant à la tenture, très importante, des *Neuf Preux* (suite incomplète), aujourd'hui à New York au Musée des Cloîtres, étudiée, avec de bonnes reproductions, par J. J. Rorimer et M. B. Freeman (Met. Mus. A. B. 1953), son origine parisienne est loin d'être prouvée. Elle offre une parenté technique avec l'*Apocalypse* mais son style est plus nettement flamand et plus avancé. Ornée des armes de Jean duc de Berry, elle a été faite pour lui mais ne figure pas sur ses inventaires. Comme on sait qu'en 1385 on tissait des tapisseries dans la grande salle inachevée du palais ducal de Bourges, il n'est pas exclu que des artisans appelés de Paris y aient exécuté la *Tenture des Neuf Preux,* sur les dessins d'un peintre flamand, vers 1385 – 1390.

Copies du XVIIe siècle des deux peintures du XIVe siècle conçues en pendants, jadis dans la chapelle Saint-Hippolyte à Saint-Denis

N° 33

Paris, Bibliothèque Nationale,
Est. Oa. 11, fol. 90 et 91

Dessin rehaussé de couleurs de la collection Gaignières

Volet gauche:

Le roi de France Philippe VI (ou le roi Charles V ?) présenté par saint Hippolyte, **Fig. 119**

Volet droit:

Blanche de Navarre et sa fille Jeanne de France présentées par saint Louis de France, **Fig. 120**

BIBLIOGRAPHIE

J. Doublet, 1625, pp. 328-329; F. Félibien, 1706, p. 560; B. de Montfaucon, 1730, pl. LV, n°s 2, 6 et 7; H. Bouchot, 1891, Inv. n°s 304, 305; P.-A. Lemoisne, 1931, p. 22, pl. 12; Ch. Sterling, 1941, Répertoires p. 24; G. Wildenstein, 1961, pp. 121 – 126, Fig. 2 et 3; F. Salet, 1962, pp. 82-83; G. Schmidt, 1971, pp. 78-79, n. 15; H. Pinoteau, 1975, p. 159 sq.; R. Cazelles, 1978, pp. 53 – 65, Fig. 3-4; G. Schmidt, 1981, p. 269 sq.; J.-B. de Vaivre, 1981, pp. 141 – 146; F. Salet, 1982, pp. 241-242.

COMMENTAIRE

Ces deux pendants existaient toujours au début du XVIIIe siècle dans la chapelle Saint-Hippolyte de l'église abbatiale de Saint-Denis. Ils étaient peints sur la cloison de bois qui séparait cette chapelle du lieu où fut placé plus tard le tombeau de Louis XII. Il est évident que les priants s'adressaient à un motif central sacré. C'était probablement un *Crucifix* sculpté, peut-être, comme le suggéra G. Wildenstein (1961), ce «grand crucifix, présent de la reine Blanche, copie du fameux crucifix de la ville de Lucques» (M. Félibien, 1706). Ajoutons que le «Santo volto» était alors connu à Paris: la confrérie des marchands lucquois, établie dans l'église du Saint-Sépulcre, rue Saint-Denis, en vénérait une réplique. (L. Mirot, Paris, 1930, pp. 16-17.) H. Pinoteau (1975) a bien montré que la chapelle de Saint-Hippolyte a été «annexée» par Blanche de Navarre. La veuve de Philippe VI avait une raison particulière pour vénérer ce saint: le roi est mort le 22 août 1350, le jour de la saint Hippolyte. En lisant la plus ancienne description détaillée de la chapelle, celle de Dom Doublet (1625), largement citée par H. Pinoteau, on peut même dire que de ce sanctuaire, la reine de France frustrée, dont le mariage n'a duré que quelques mois et dont elle n'a eu qu'une fille, Jeanne, morte à vingt ans, en 1371, fit un mausolée dynastique. Elle y exalta sa descendance de saint Louis, la maison de Navarre-Evreux, sa parenté morte et vivante. Philippe VI étant inhumé ailleurs à Saint-Denis,



CETTE ſigure de JEAN Roy de FRANCE eſt peinte ſur une cloiſon de bois derriere l'Autel de la Chapelle S.t Hypolite dans l'Egliſe de l'Abbaye de S.t Denis, & qui fait la cloiſon de cette Chapelle du coſté du Roy Louis XII. on l'a oſtée depuis en & l'on y a mis une grille de fer. *Il est presenté par S.t Denis.*

Fig. 119 Peintre français travaillant vers 1372. Copie du XVIIe siècle des volets jadis dans la chapelle Saint-Hippolyte à Saint-Denis. Volet gauche: *Le roi de France Philippe VI (ou le roi Charles V?) présenté par saint Hippolyte.*
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 90.



CETTE ſigure de JEANNE DE FRANCE eſt peinte ſur une cloiſon de bois derriere l'Autel de la Chapelle de S.t Hypolite dans l'Egliſe de l'Abbaye de S.t Denis, vis a vis celle du Roy Jean, & à derriere elle BLANCHE de NAVARRE belle mere de ce Prince ayant espouſé en 2. nopces Philipes de Valois ſon pere. *Elles ſont preſentées par S.t Louis*

Fig. 120 Peintre français travaillant vers 1372. Copie du XVIIe siècle des volets jadis dans la chapelle Saint-Hippolyte à Saint-Denis. Volet droit: *Blanche de Navarre et sa fille Jeanne de France présentées par saint Louis de France.*
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 91.

elle fit élever au milieu de la chapelle un somptueux tombeau pour elle-même et pour sa fille dont les gisants nous sont parvenus mais non, hélas, les vingt-quatre statuettes en marbre (ou en albâtre?), certaines portant les noms des personnages représentés parmi lesquels se trouvaient les ducs de Bourgogne, de Berry et d'Anjou. De plus, sur trois colonnes, se dressaient debout les effigies «en pierre de liais et d'après le naturel» de Philippe VI, de Blanche et de Jeanne. On n'a donc aucun mal de croire Doublet (p. 329) lorsqu'il affirme que Blanche fit mettre «aussi leurs pourtraits dépeints au naturel contre le dossier d'icelle chapelle laquelle ils ont fondée» (en fait fondée par Blanche seule).

En vue de ce témoignage datant de 1625, lorsque la chapelle était encore intacte, on se demande pour quelle raison les pendants copiés beaucoup plus tard pour Gaignières n'ont pas été identifiés comme les portraits de Philippe VI, de sa femme Blanche de Navarre-Evreux et de leur fille Jeanne de France. Ne voit-on pas dans ces images, à gauche, un roi de France (couronné et apparaissant devant une tenture et un prie-Dieu semés de fleurs de lis) (**Fig. 119**), à droite, une reine veuve (la couronne coiffant sa touaille et son voile) et, derrière elle, une jeune princesse à la robe blasonnée de France et de Navarre-Evreux et au manteau fleurdelisé, portant une couronne beaucoup plus modeste (mais non, comme on l'a dit, un cercle), les deux femmes agenouillées devant une tenture où alternent les écus de France-ancien et d'autres, partis de France-ancien et de Navarre-Evreux (**Fig. 120**)? Tout simplement, parce que Gaignières, dans sa légende, et Montfaucon (qui le suit toujours pas à pas) ont commis plusieurs erreurs en reconnaissant dans le roi Jean le Bon et, dans les deux femmes, Jeanne de France reine de Navarre et, derrière elle, Blanche de Navarre (voir les légendes de Gaignères, **Fig. 119** et **120**). S'il n'est pas exact, comme on l'a affirmé en 1961, que les historiens modernes ont jusqu'à cette date négligé la copie des pendants de Gaignières (P.-A. Lemoisne, 1931, y consacre sa planche 12, moi-même, en 1941, la discute p. 24 des Répertoires, à propos du *Triptyque de Moulins*), il est certain qu'il a fallu attendre F. Salet (1962 et 1982), G. Schmidt (1971 et 1981), H. Pinoteau (1975) et J.-B. de Vaivre (1981) pour y voir clair, c'est-à-dire pour revenir à l'identification énoncée par Doublet en 1625: le roi est censé être Philippe VI (qui porte les rabats dans deux enluminures, presque pareilles, ornant les deux exemplaires de la charte de fondation de messes instituée en 1372 par Blanche de Navarre, l'une reproduite par H. Pinoteau (1975, Fig. 9, notre **Fig. 121**), l'autre par J.-B. de Vaivre (1981, Fig. 8); la reine âgée est Blanche de Navarre, veuve depuis 1350, et derrière elle, sa fille Jeanne.

Je viens d'écrire «censé être Philippe VI» car je ne saurais taire une objection qui saute aux yeux. Dans le *Retable du Calvaire* (autrefois à la chapelle Saint-Michel, notice 25, **Fig. 87**) et dans les deux enluminures de la charte de 1372 (**Fig. 121**), Philippe VI a le visage rond et le nez court et droit; c'est incontestablement le même individu. Dans le volet de Saint-Denis (**Fig. 119**), le roi de France a un visage pluôt triangulaire et le nez long et busqué. Cette tête s'apparente nettement à celle de Charles V. Ce qui explique que Gaignières l'ait prise pour celle de Jean le Bon à qui son fils ressemblait beaucoup. L'historien n'a pas le droit d'esquiver les difficultés; il est de son métier de tenter de les résoudre par une hypothèse qui ne soit pas purement arbitraire. Je propose de voir dans le roi du volet de Saint-Denis l'effigie de Charles V. La reine veuve Blanche de Navarre aurait ainsi voulu rendre hommage au roi régnant qui apaisa l'hostilité entre les maisons de Valois et de Navarre-Evreux, conflit qu'elle-même s'efforça d'atténuer dès 1355. Les volets peints de Saint-Denis auraient donc comporté une intention politique tout comme le *Retable du Calvaire* d'une vingtaine d'années antérieur où figuraient Philippe VI associé à son petit-fils Charles, alors dauphin, et Blanche de Navarre elle-même.

A l'identification de la jeune princesse avec Jeanne de France, fille de Blanche de Navarre, s'opposent H. Pinoteau et J.-B. de Vaivre: ils croient contraire aux usages héraldiques le port pour une jeune fille non mariée des armes de sa mère: selon la «règle», Jeanne, fille non mariée du roi de France, aurait dû porter les seules fleurs de lis. Mais outre sa couronne nettement plus modeste et outre le manteau fleurdelisé qui tombe de l'épaule de la princesse, ce qu'a observé F. Salet (1982), je peux citer une jeune fille du roi de France portant les armes de sa mère: dans le charmant *Abécédaire de Claude de France* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 159), exécuté pour cette princesse, on voit deux grandes miniatures représentant la petite Claude avec sainte Anne, la Vierge et saint Claude (pp. 1 et 14 du livre). La première de ces pages ouvre le livre et doit dater de 1505 environ; la seconde, à la fin du livre, a dû être ajoutée vers 1514, au lendemain de la mort d'Anne de Bretagne, car Claude est entièrement vêtue de noir. Dans chacune d'elles, sur les bordures (dans le style de ce qu'on appelle l'Ecole de Rouen) figurent par deux fois les armes de Claude identiques à celles de sa mère Anne de Bretagne, telles que les a peintes Bourdichon dans les fameuses *Grandes Heures* de la reine (pour les reproductions en couleurs voir John Harthan, 1977, pp. 134 et 135). Détail peut-être significatif: les écus au bas des pages sont surmontés de couronnes, mais celle de la p. 1 est nettement moins «royale» (son cercle n'est pas orné, ses fleurons sont plus modestes). L'autre (p. 14, à la fin du livre) pourrait bien se rapporter à Anne de Bretagne elle-même. Claude de France portait également les devises et les emblèmes de sa mère bien avant son mariage (Ch. Sterling, New York, 1975, pp. 8 et 9). Ainsi, l'analogie avec les portraits de saint Denis serait vraiment étroite. On m'objectera que plus d'un siècle sépare les peintures commandées par Blanche de Navarre et par Anne de Bretagne, que le XIVe



Fig. 121 Enluminure ornant l'initiale de l'acte de juin 1372 par lequel la reine Blanche de Navarre fonde deux messes quotidiennes dans la chapelle Saint-Hippolyte à Saint-Denis.
A gauche, *la reine Blanche tenant un modèle de chapelle et suivie de sa fille Jeanne est sous la protection des saints Denis, Paul et Pierre.*
A droite, *le roi Philippe VI est présenté par saint Hippolyte à saint Jean-Baptiste.*
Paris, Musée des Archives Nationales, 1872, acte n° 394, p. 226.

siècle féodal observait plus strictement les règles héraldiques. Il y a cependant une raison de penser que Louis XII et Anne de Bretagne, les parents de Claude, pouvaient précisément respecter les traditions du XIVe siècle. L'un des «mystères» de la première Entrée de Louis XII à Paris, en 1498, était consacré à la justification de sa légitimité royale. On y voyait un grand lis portant «neuf pourtraictures de roys». Elles étaient disposées verticalement en descendant les degrés du temps. Louis XII figurait au sommet et saint Louis à la base, qui seul avec Charles d'Orléans, le père du nouveau roi, n'était pas du XIVe siècle. Car Jean le Bon, Charles V, Philippe VI et, même Charles, comte de Valois, souche de cette maison, n'étaient pas oubliés (B. Guenée et F. Lehoux, 1968, pp. 28, 29, 132).

Il ne resterait donc dans la copie de Gaignières qu'une singularité à expliquer: l'évêque qui présente Charles V ne saurait être que saint Hippolyte et, pourtant, il n'est pas nimbé. Mais il ne l'est pas davantage dans les deux enluminures de la charte de 1372 où sa présence derrière Philippe VI est certaine (**Fig. 121**). Ne serait-ce pas l'exceptionnel

enchevêtrement des traditions qui confondaient les vies des trois Hippolyte dont un était hérétique et même le premier pape schismatique (bien mieux relatées par H. Pinoteau, 1975, note 42, que par L. Réau) qui a fait omettre prudemment le nimbe d'un saint tout en vénérant ses reliques et en lui vouant une chapelle?

Quand Blanche de Navarre, qui a vécu jusqu'en 1398, a-t-elle commandé les deux pendants? Les enluminures de la charte de sa fondation de messes dans la chapelle Saint-Hippolyte, en 1372, paraissent indirectement utiles pour servir de jalon chronologique. A l'encontre de l'ordonnance normale observée dans les pendants peints où Charles V occupe, à dextre, la place d'honneur, c'est le contraire qu'on voit dans les deux versions de la vignette de la charte, où Blanche et sa fille sont agenouillées à notre gauche (**Fig. 121**). La composition de deux images, identique, est surchargée et monotone. Dans l'une d'elles (Musée des Arch. nat. K 49, n° 45, notre **Fig. 121**), outre les saints Denis, Pierre, Paul et Jean-Baptiste, figure l'abbé de Saint-Denis, Guy de Monceau, que surmonte une âme portée au ciel par deux anges (celle de Jeanne de France morte l'année précédente). On a l'impression que l'enlumineur des deux exemplaires de la charte, assez médiocre et fort attardé dans la tradition pucellienne, a travaillé au service de l'abbaye, alors que l'auteur des pendants, œuvres éminentes, était un peintre de tableaux, très probablement employé à la cour royale.

S'il n'y a aucun lien artistique entre les pendants et les enluminures, la date de celles-ci, 1372, prouve que Blanche de Navarre s'intéressait alors vivement à la chapelle. Or, la décennie 1370 – 1380 paraît convenir parfaitement au style des pendants. Renonçons d'abord au prétexte, trop facilement invoqué, qu'il est dangereux, sinon impossible, de juger du style d'après les copies de Gaignières. Cela n'est pas exact quand il s'agit de copies des peintures que cet archéologue considérait comme des œuvres du temps importantes, des documents artistiques dignes de foi: la copie de la miniature de Bondol représentant Charles V et Vaudetar (nos **Fig. 108** et **109**) est d'une fidélité tout à fait remarquable; la transparence de la cale, le dessin gothique des plis, celui du carrelage s'y retrouvent; seuls les nez et les doigts sont grossis (copie et original déjà juxtaposés par M. Kahr, 1966, pl. 2 et 3, et par J.-B. de Vaivre, 1975, Fig. 2 et 3). Je me fie donc aux copies des pendants, qui pourraient d'ailleurs sortir de la main du même membre de l'équipe travaillant pour Gaignières. Comparés à l'enluminure de Bondol datée de 1371, les pendants paraissent plus évolués dans l'acuité individuelle des visages, dans le naturel et la justesse des gestes, surtout, dans l'effet de l'illusion spatiale des intérieurs qui abritent les personnages. La structure de cette illusion est différente mais son effet encore plus convaincant. Alors que Bondol (notre **Fig. 108**) place ses personnages près de l'avant-plan du tableau et insiste sur la profondeur derrière eux, le peintre des pendants aménage d'emblée une distance entre nous et les figures par une étendue du sol. Les rangées des dalles de ce sol convergent, elles aussi, vers la profondeur, comme le carrelage de Bondol; si leur fuite oblique paraît moins décidée, c'est que Bondol a imité le modèle italien que lui offrait le tableau de la Sainte-Chapelle (**Fig. 73**). Mais, détail non sans importance, leur convergence est autonome dans chaque pendant; les lignes ne fuient pas vers un motif central, ce qui renforce l'idée que ce motif n'était pas une peinture mais une sculpture. Le peintre des pendants a articulé son évocation de la profondeur d'une façon bien plus sophistiquée que Bondol: entre nous et ses personnages, il a suspendu des rideaux dont les plis et les nœuds qui les retiennent pour les écarter étaient de toute évidence rendus avec grand soin. Il a ainsi scandé l'espace qui nous sépare des figures. Mais, pour ne pas coller celles-ci à la tenture du fond, pour créer l'impression qu'elles sont à l'aise dans l'espace, il a placé entre les rideaux et la tenture de grands prie-Dieu bien raccourcis. Quelle différence avec le retable de la chapelle Saint-Michel de 1350 (**Fig. 73**) où les personnages sont, au contraire, presque tous collés, pour ainsi dire, à la surface peinte et leurs prie-Dieu pratiquement non raccourcis! Nous avons là l'illustration de l'évolution du retable français qui s'accomplit en un quart de siècle. Le peintre de Blanche de Navarre est plus avancé que Bondol et le Maître du Parement de Narbonne (en tant que l'auteur de ce retable et non de toutes les enluminures des *Très Belles Heures de Notre Dame,* discutées dans la notice n° 37) car, pour créer l'illusion spatiale, il n'a plus besoin de repoussoir installé sur l'avant-plan (cadre fictif ou colonnettes). C'était sans doute un peintre de la cour de France mais nous ne sommes pas encore en mesure de le nommer. Il paraît raisonnable de dater les volets vers 1372 – 1375.

Comme je l'ai observé en 1941, ce retable disparu nous offre le plus ancien exemple connu de la présentation officielle de la royauté française où les rideaux écartés font fonction de l'attribut de la majesté sacrée. Nous les verrons dans le *Portrait de Charles VII* de Fouquet et encore, bien plus tard, dans les volets du *Triptyque de Moulins,* où ils abritent les anciens régents du royaume, Anne de France et son époux, le duc Pierre II de Bourbon. C'est un attribut sacré car les rideaux sont associés à la représentation de l'*Ecce Homo,* tant en France qu'aux Pays-Bas, et à celle de l'Enfant adoré par les bergers, sous le pinceau de Hugo van der Goes (à Berlin), qui ne les oubliera pas pour exalter le couple royal d'Ecosse (à Edimbourg).

Copies exécutées au XVe siècle et vers la fin du XVIIe siècle du Registre des Fiefs du Comté de Clermont-en-Beauvaisis

N° 34

Hommages du Comté de Clermont-en-Beauvaisis

Paris, Bibliothèque Nationale,
ms. fr. 20082, Est. Oa. 12 et Est. Oa. 13

Dessins rehaussé de couleurs de la collection Gaignières

Charles V recevant l'hommage de Louis II, duc de Bourbon, pour le comté de Clermont-en-Beauvaisis, Est. Oa. 12, fol. 8, **Fig. 123**

L'hommage du seigneur de Bulles, Est. Oa. 13, fol. 28, **Fig. 124**

L'hommage du seigneur de Bulles devant son château et sa ville, fr. 20082, fol. 171, **Fig. 125**

La reine Jeanne de Bourbon accompagnée de ses enfants rencontre sa mère lors d'une chasse, Est. Oa. 12, fol. 95, **Fig. 126**

HISTORIQUE

Les archives de la Chambre des Comptes à Paris conservaient un manuscrit abondamment illustré du Registre des fiefs qui constituaient le comté de Clermont-en-Beauvaisis, l'un des domaines du duc Louis II de Bourbon. On y voyait une suite de scènes où le détenteur de chaque fief prêtait serment au duc; une miniature, enfin, était consacrée à la prestation de l'hommage pour le comté par Louis de Bourbon à son suzerain, le roi de France, Charles V. Le manuscrit a disparu dans l'incendie de la Cour des Comptes, en 1737. Mais il en existe deux copies, l'une du XVe siècle (Arch. Nat. KK 1093), l'autre exécutée pour Roger de Gaignières (B. N., ms. fr. 20082, Est. Oa. 12 et Est. Oa. 13). Nos **Fig. 123, 124, 125, 126** viennent de ces deux dernières sources.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 57; Paris, *Fastes,* 1981, n° 290.

BIBLIOGRAPHIE

Le Laboureur et le Ménestrier, Tableaux généalogiques ou les seize quartiers de nos rois, Paris, 1683 (gravure de Jollain); B. de Montfaucon, III, 1793, pl. XI, p. 49; A. de Bastard, 1834, p. 12; C. Couderc, 1910, p. 11 – 13, pl. XXIX (identification de tous les personnages); H. Bouchot, 1891, I, n°s 340 – 347; M. Meiss, 1967, p. 83, n° 3; C. R. Sherman, 1969, pp. 40-41, Fig. 28.

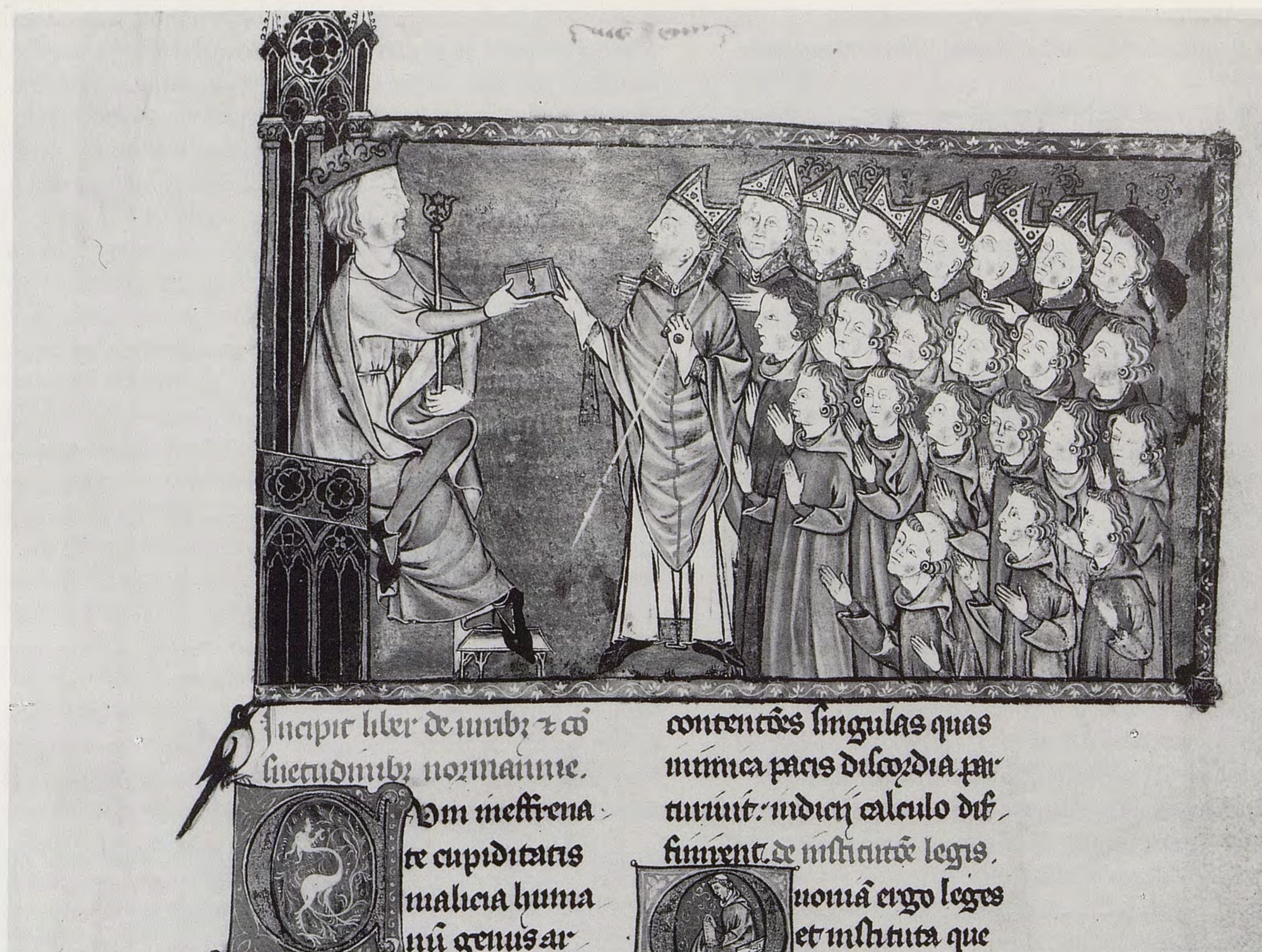


Fig. 122 *Louis X le Hutin remet à l'archevêque de Rouen le Grand Coutumier de Normandie. Grand Coutumier de Normandie.* Vers 1330 – 1340.
Paris, Petit-Palais, ms. Dutuit n° 95, fol. 1.

COMMENTAIRE

Le recensement des terres et seigneuries relevant de son comté de Clermont dans le Beauvaisis fut ordonné en 1371 par le duc Louis II de Bourbon, le beau-frère de Charles V, en vue de l'hommage qu'il devait rendre à ce roi, son suzerain. Conduite sous le contrôle du gouverneur du comté, Gilles de Nédonchel, la minutieuse opération s'est poursuivie de 1373 à 1376. C'est sans doute peu après que tous les fiefs particuliers composant le comté furent enregistrés et remarquablement illustrés dans un manuscrit qui disparut dans le fatal incendie de la Chambre des Comptes de Paris, en 1737. Nous en connaissons heureusement deux copies, aux Archives Nationales (KK 1093) et à la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. fr. 20082 et Est. Oa. 12 et 13), celle-ci exécutée pour Gaignières. C'est de ces deux dernières sources que sont tirées nos illustrations (**Fig. 123, 124, 125** et **126**).



Fig. 123 Copie du XVIIe siècle du *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis. Charles V recevant l'hommage de Louis II, duc de Bourbon, pour le comté de Clermont-en-Beauvaisis.* Vers 1376.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 12, fol. 8.

L'intérêt documentaire de ces images a été depuis longtemps reconnu. Il est de premier ordre pour l'histoire des coutumes féodales, de l'héraldique, du costume. Quant au témoignage artistique, on a toujours souligné, avec raison, la diversité des visages, la volonté de l'artiste de saisir leur caractère individuel. Ces portraits constituent un apport capital du courant réaliste qui ne cesse de s'intensifier dans la peinture française dès le milieu du siècle. Cela non seulement dans l'enluminure (le Maître du Remède de Fortune et le Maître de la Bible de Jean de Sy) mais aussi dans la peinture sur panneau (le portrait indépendant du roi Jean le Bon, les retables royaux connus par les copies de Gaignières (**Fig. 87**). Dans les années 1370 – 1380, sous le règne de Charles V, l'attitude réaliste domine.

Les copies des enluminures des *Hommages du comté de Clermont* produisent une impression de malaise. Elles suscitent d'emblée le soupçon que pour satisfaire les principales curiosités historiques de Gaignières, celles du portrait et du costume, ses dessinateurs ont manipulé la composition des originaux et, notamment, ont exagéré la taille des personnages. A bien réfléchir, ce jugement demande à être tempéré.

La miniature principale, très célèbre, représente *Charles V recevant l'hommage de Louis II, duc de Bourbon, pour le comté de Clermont-en-Beauvaisis* (**Fig. 123**). Les traits immédiatement reconnaissables de Charles V et de Bertrand Du Guesclin, dont la grosse tête au profil rude apparaît au premier plan au-dessous du roi, nous assurent de la fidélité des autres portraits, du moins dans l'original perdu. Les blasons qui ne manquent pas d'accompagner la plupart des témoins de cette cérémonie officielle permettent d'identifier tous les personnages ou presque. C. Couderc (1910) s'y est employé. Pour ne mentionner que les plus éminents, on distingue le duc de Bourbon mettant ses mains jointes entre celles du roi; le futur Charles VI, dans l'enfant proche du siège royal; le futur Louis d'Orléans, dans l'autre enfant; les trois frères du roi étagés le long du bord droit, dans l'ordre de leur naissance, les ducs Louis d'Anjou, Jean de Berry et Philippe de Bourgogne.

On a d'abord l'impression que la composition de cette scène où les personnages de premier plan sont coupés à mi-corps est invraisemblable au XIVe siècle. On est tenté d'y voir un fragment tiré d'une composition plus vaste, par le copiste du XVIIe siècle . Cependant, le *Grand Coutumier de Normandie,* manuscrit exécuté à Rouen vers 1330 – 1340 (Paris, Musée du Petit-Palais, Ms. Dutuit 95), contient une miniature dont la composition est d'une analogie frappante (**Fig. 122**). Elle montre le roi Louis X le Hutin, trônant le sceptre à la main, qui remet la *Charte aux Normands* à l'archevêque de Rouen accompagné de ses évêques suffragants et de clercs. Elle prouve que la présentation fragmentaire des personnages au premier plan ne devait pas gêner l'enlumineur des *Hommages* travaillant quarante ans plus tard. Elle suggère même une tradition iconographique qui serait adoptée pour les documents légaux de haute importance. La présence des témoins était, lors d'un hommage féodal, comme en général dans les actes publics au Moyen Age, essentielle. On devait pouvoir les identifier sinon par leurs visages individualisés du moins par leurs insignes, comme nous le voyons au temps de Louis le Hutin. Sous Charles V, le peintre était en mesure de réaliser une image ayant valeur d'un témoignage légal, en permettant d'identifier les témoins non seulement par leurs blasons mais par leurs portraits. L'idée du sceau armorié et figuré indispensable pour authentifier une charte (laquelle, parfois, s'orne du portrait du souverain qui l'octroie) s'inspire de la même conception.

Il en est de même dans d'autres illustrations du recueil des *Hommages.* C'est leur fonction légale de témoins qui fait exagérer l'échelle des personnages. Lorsque ceux-ci ne sont pas juxtaposés à un objet, leur échelle paraît naturelle, car elle est incontrôlable. Tel est l'hommage du châtelain de Bulles, vassal du duc de Bourbon (**Fig. 124**). Le groupe de personnages est situé dans un espace dont on sent la profondeur, car il est placé sur un carrelage aux rangées qui convergent légèrement vers le fond et une certaine distance le sépare tant de l'avant-plan que du fond. Seules les ombres portées sur le sol ont été certainement ajoutées par le copiste du XVIIe siècle. Le duc Louis II de Bourbon, identifié par la bannière à ses armes, et plusieurs de ses compagnons portent, brodé sur leur poitrine, un petit écusson penché, l'insigne de l'ordre de l'écu d'or institué par ce prince en 1369 (J. B. de Vaivre, *Un document inédit sur le décor héraldique de l'ancien hôtel de Bourbon à Paris,* Archivum Heraldicum, pp. 2 – 10, en particulier pp. 5-6, Fig. 5 et note 13).

Fig. 124 Copie du XVIIe siècle du *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis. L'hommage du seigneur de Bulles.* Vers 1376. Paris, Bibliothèque Nationale, Est Oa. 13, fol. 28.



Son vassal est identifié par la bannière qu'un écuyer porte au-dessus de lui. Un autre écuyer soulève une énorme clé, symbole de la possession du château et de la ville de Bulles. Il paraît porter, attaché à l'épaule, son chaperon dont il tient la longue patte. Le petit personnage barbu à l'attitude provocante est sans doute un nain, un fol du duc.

La seconde scène de l'hommage du même vassal est situé devant le château et la ville de Bulles (**Fig. 125**). Il semble que l'enlumineur de l'original ait répété textuellement ou presque le groupe de personnages de la première scène en la plaçant à l'intérieur de l'enceinte fortifiée. Car cette fois-ci il s'agissait d'identifier le mieux possible le château et la ville, l'essentiel objet légal de l'hommage. C'est ainsi que l'artiste leur a consacré tous ses soins. La copie, très médiocre pour les personnages, laisse deviner combien cette vue des architectures devait être fascinante dans l'original. On reconnaît la maçonnerie des murailles, les grosses chaînes du pont-levis, les escaliers à vis à l'intérieur des tourelles latérales de la barbacane, une petite place pavée qu'anime un arbre solitaire, d'innombrables détails de la ville, de son église, de ses gâbles et ses toitures variées, de ses cheminées. Telles devaient être, dans la *Tenture de l'Apocalypse,* strictement contemporaine, les images de Jérusalem dessinées sur le petit patron original par Jean de Bruges. Cette précision enthousiaste dans le rendu du détail architectural nous assure que nous sommes devant un incunable d'une suite de représentations qui mène tout droit vers les cités eyckiennes.

Que penser de la réutilisation du groupe de personnages de la première scène? Les figures sont ridiculement grandes par rapport aux bâtiments. La juxtaposition est un artifice qui dépasse de loin un naïf archaïsme, celui des *Miracles de Notre Dame* (notice 11) de quarante ans antérieur (**Fig. 50**). Ce remploi est-il dû au seul arbitraire du copiste, qui d'ailleurs ne devait pas être le même car le dessin et le modelé des visages sont beaucoup plus incertains que dans l'autre groupe? Est-il exclu que ce contraste d'échelle au lieu d'être simplement exagéré dans la copie, existait dans l'original? Ne perdons pas de vue que le caractère du manuscrit pouvait autoriser, pouvait même inviter au sacrifice délibéré de la logique naturaliste de l'image au profit de sa fonction de témoignage légal.

Que les personnages pouvaient être relativement grands dans l'original perdu, c'est ce que permet de penser une autre enluminure du manuscrit de la Chambre des Comptes où ils évoluaient dans un paysage. C'est une scène assez inattendue dans ce livre consacré aux hommages féodaux, du moins au premier abord. C'est un *Hallali d'un cerf lors d'une chasse royale* (**Fig. 126**). On découvre cependant le contexte et on constate que tous les personnages ou presque font partie, directement ou par alliance, de la maison de Bourbon. L'action qui sert de prétexte est la rencontre de Jeanne de Bourbon, reine de France et sœur du duc Louis II, avec sa mère, Isabeau de Valois, veuve du duc Pierre Ier de Bourbon. Celle-ci, placée à gauche de la scène, est reconnaissable à son voile de veuve. Elle s'appuie sur le bras gauche de Gilles de Nédonchel, qui, sur l'autre bras, porte des flacons à rafraîchir les chasseurs et tient à la main une hache de chasse. La femme du chambellan lui fait face à l'autre extrémité de la composition (l'identification des personnages, due à Maufaucon, est consignée par H. Bouchot, 1891, I, p. 146, n° 347). On sonne l'hallali: le sonneur est le valet de chiens qui souffle dans sa corne, placé en compagnie d'un piqueur en bas à droite. Ils occupent le premier plan et, pourtant, ils sont si petits que Montfaucon les a pris pour des nains. On constate que la taille des personnages obéit à la hiérarchie sociale; à des considérations intellectuelles et non à la logique naturaliste chez ce peintre capable d'un réalisme aigu. Chose curieuse, le duc Louis II de Bourbon, qui sert le cerf en le frappant d'estoc de son long couteau de chasse, est plus petit que les personnages princiers qui le surmontent. Cette fois-ci ce n'est pas la hiérarchie qui joue mais le désir de mettre en valeur les dames, de permettre de les identifier. Le même désir a pu motiver la taille incongrue des personnages devant le château et la ville de Bulles.



Fig. 125 Copie du XVIIe siècle
du *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis.*
L'hommage du seigneur de Bulles devant son château et sa ville.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20082, fol. 171.

La composition de cette chasse, verticale et dense, évoque l'ordonnance des tapisseries. Dans le domaine de l'enluminure, la suggestion de sa profondeur paraît légèrement plus avancée, mieux articulée que celle de la forêt du *Verger mystérieux* du Maître du Remède de Fortune peint un quart de siècle plus tôt (**Fig. 83**). Si le premier plan reste meublé par des arbres minuscules les troncs du second plan sont plus hauts que les personnages et l'échelle des arbres du fond et du couple d'amoureux est nettement plus réduite. Le voisinage de ce couple avec un singe, symbole de luxure, est d'une signification banale. Il n'est pas non plus surprenant de voir ce motif inclus dans une scène de chasse. Car les drôleries du XIVe siècle qui associent le singe à la chasse sont innombrables. Et la taille réduite du couple, comme son emplacement, paraissent témoigner de la filiation de tout ce motif avec la tradition des drôleries marginales.

Ainsi s'esquisse déjà une formule de la représentation de la forêt qui nous invite à pénétrer dans son intimité de plain-pied. Elle sera développée vers 1405, dans le *Livre de la Chasse* de Gaston Phoebus (notice 44).

Le niveau stylistique de l'auteur de l'illustration du manuscrit des *Hommages* détruit correspond très exactement à celui de Jean Bondol dit Jean de Bruges auteur des patrons de la *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers. La perte de ce livre est parmi les plus regrettables pour notre connaissance de la peinture française du XIVe siècle.



Fig. 126 Copie du XVIIe siècle du *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis*.
La reine Jeanne de Bourbon accompagnée de ses enfants rencontre sa mère lors d'une chasse. Vers 1376.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 12, fol. 95.

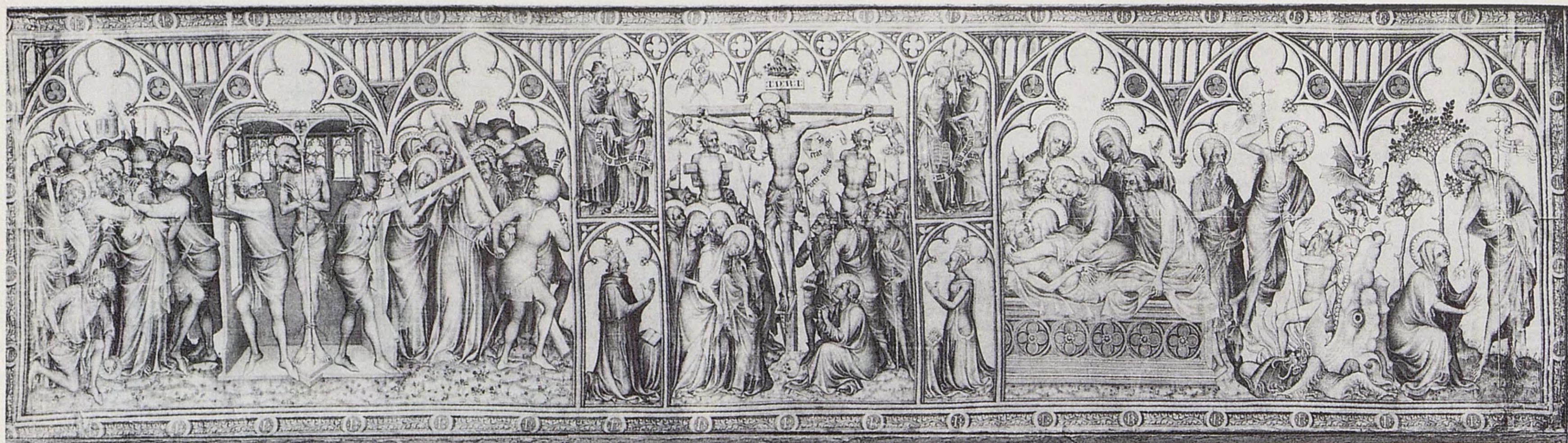


Fig. 127 Maître du Parement de Narbonne. *Le Parement de Narbonne.* Vers 1375. Paris, Musée du Louvre.

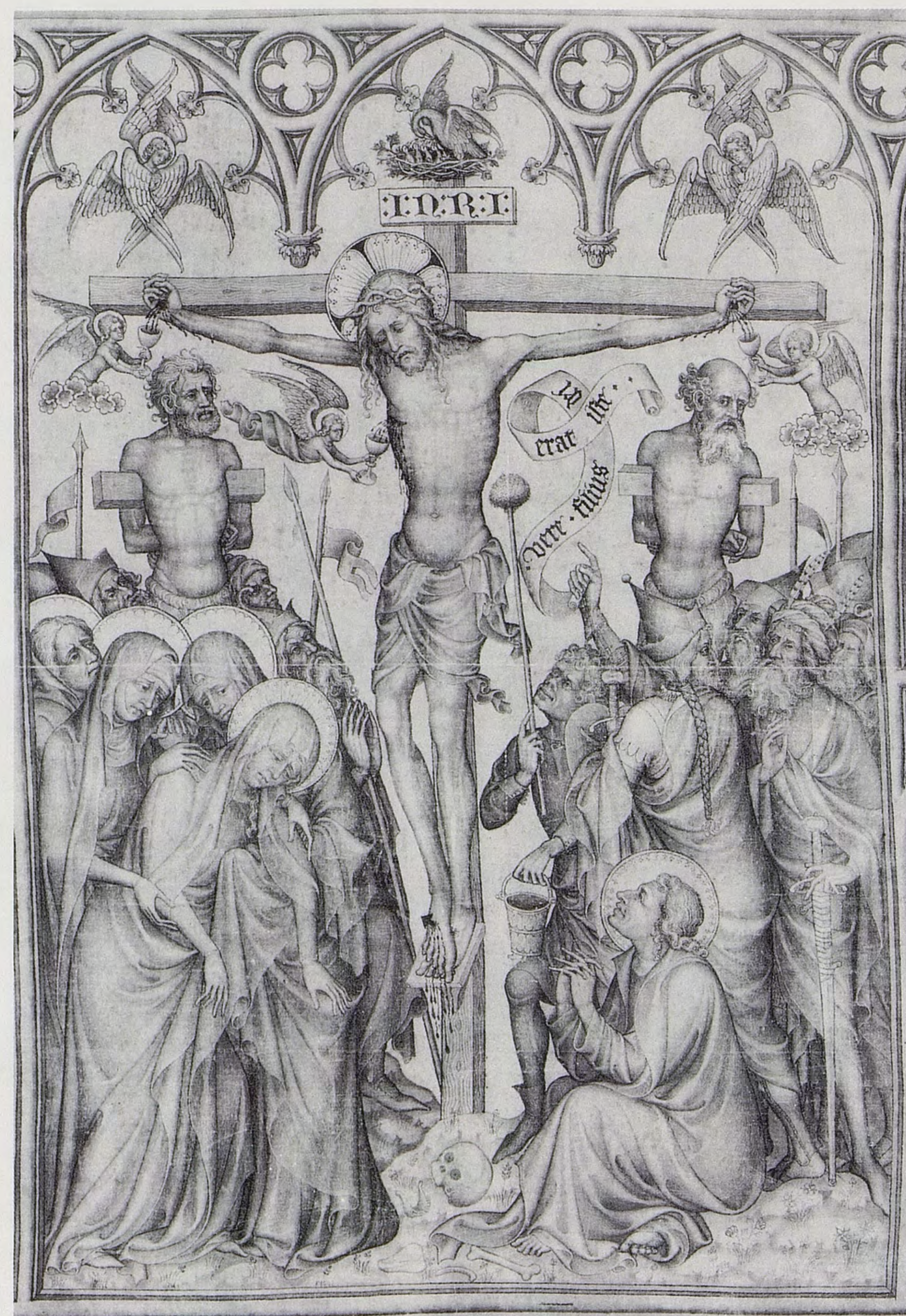


Fig. 128 Maître du Parement de Narbonne.
La Crucifixion. Détail du *Parement de Narbonne.*
Vers 1375. Paris, Musée du Louvre.

Maître du Parement de Narbonne (Jean d'Orléans?)

Peintre travaillant à Paris dans le dernier tiers du XIVe siècle

N° 35
Le Parement de Narbonne

Paris, Musée du Louvre

Soie blanche (dite «samit»). Dessin à l'encre noire
H. 77,5 cm; L. 286 cm

Le Parement de Narbonne, **Fig. 127**

La Crucifixion, **Fig. 128**

Le roi Charles V, **Fig. 129**

La reine Jeanne de Bourbon, **Fig. 130**

L'Eglise et le prophète Isaïe, **Fig. 131**

La Synagogue et le roi David, **Fig. 132**

L'Arrestation du Christ, la Flagellation et le Portement de Croix, **Fig. 133**

La Mise au tombeau, la Descente aux limbes, L'Apparition du Christ à la Madeleine (Noli me tangere), **Fig. 134**

HISTORIQUE

Retrouvé à Narbonne au début du XIXe siècle par le peintre Jules Boilly et acquis de lui par le Louvre en 1852.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 3; Londres, 1932, n° 34; Paris, 1955, n° VIII; Paris, B.N., 1968, n° 95; Paris, *Fastes,* 1981, n° 324.

BIBLIOGRAPHIE

F. de Guilhermy, 1862, pp. 61–76; L. Narbonne, 1898, p. 114; P. Durrieu, 1907, pp. 118-119; G. Hulin de Loo, 1911, pp. 11–16; L. Berthomieu, 1912, pp. 291–299; G. Hulin de Loo, 1925, pp. 117–127; Ch. Sterling, 1941, p. 19 et *Répertoires* XIVe s. A, n° 2, p. 2; G. Ring, 1949, p. 13, n° 2, p. 191; E. Panofsky, 1953, pp. 42, 46; M. Meiss, Art, septembre 1956, p. 190; T. Teasdale Smith, 1959, pp. 43–45. – Catalogue Louvre, 1965, n° 2, pp. 1-2; M. Meiss, 1967, pp. 99–107; C. R. Sherman, 1969, pp. 50-51; E. Spencer, 1969, pp. 145–149; F. Avril, 1978, pp. 30–118; D. Thiébaut, *Fastes,* 1981, n° 324.

COMMENTAIRE

La peinture porte les inscriptions suivantes:
Chiffre K (Karolus) répété dans les médaillons qui ornent la bordure;
sur le phylactère d'Isaïe: VERE LANGORES NOSTROS TULIT (Isaïe, 53, 4);
sur le phylactère de David: RESPICE IN FACIEM CHRISTI TUI (Psaume 83, 10);
sur le phylactère du centurion: VERE FILIUS DEI ERAT ISTE (Mathieu, 27, 54).

Articulée par de minces arcatures gothiques, formées tantôt de simples ogives, tantôt d'arcs polylobés cette frise représente:
Au centre: la *Crucifixion* (**Fig. 128**) flanquée, à gauche, du portrait du *roi Charles V* (**Fig. 129**) que surmontent l'*Eglise et le prophète Isaïe* (**Fig. 131**) et, à droite, du portrait de la *reine Jeanne de Bourbon* (**Fig. 130**) que surmontent *la Synagogue et le roi David* (**Fig. 132**); vus de profil, les souverains couronnés sont agenouillés en oraison devant leurs prie-Dieu sur lesquels sont posés leurs livres de prières (**Fig. 129** et **130**); des repentirs sont visibles de part et d'autre de la silhouette de la reine et son livre porte une inscription (ajoutée?) alors que le livre du roi s'ouvre sur des pages vides.
A gauche: l'*Arrestation du Christ,* la *Flagellation* et le *Portement de Croix* (**Fig. 133**); à droite, la *Mise au tombeau,* la *Descente aux limbes* (avec saint Jean-Baptiste auprès du Christ) et l'Apparition du Christ à la Madeleine (Noli me tangere) (**Fig. 134**).

L'œuvre a été commandée par Charles V (roi de 1364 à 1380), comme l'indique son chiffre K (Karolus) répété dans la bordure, et du vivant de son épouse Jeanne de Bourbon, morte au début (le 6 février) de l'année 1378 (aucune raison sérieuse ne permet de voir dans le portrait si réaliste de la reine une effigie posthume). D'autre part, le roi, né en 1338, paraît âgé de 35 ans environ. La commande serait donc des alentours de 1375.

Cette longue frise monochrome était un ornement d'autel qui faisait partie d'une «chapelle quotidienne» de carême. C'était, sans doute, d'après son sujet et le groupement étagé de figures sur un sol qui monte, la «table d'en haut», c'est-à-dire la pièce pendue au-dessus et en arrière de l'autel (T. Teasdale Smith, 1959, pp. 43-44).

L'auteur du *Parement* s'est de toute évidence nourri des traditions directes de l'art de Jean Pucelle dont il reprend les schémas de plusieurs compositions et le répertoire des visages virulents des ennemis du Christ. Mais il abandonne le dessin sinueux, la gracile arabesque que le grand enlumineur imposa longtemps à la peinture en France. Il allonge les personnages, rend leurs silhouettes verticales et rectilignes. Il fixe en l'air leurs mouvements et leurs gestes les plus dramatiques. La douleur des uns ne s'exprime que par une délicate tension des sourcils, la haineuse cruauté des autres fige leur faciès en masques de métal ciselé. Cette retenue s'oppose à la lyrique agitation de Pucelle si proche des Siennois, ses inspirateurs. Par un clair-obscur peaufiné, l'auteur du *Parement* prête aux corps un volume tactile. Composés de telles figures, les groupes gagnent en dignité, en force et en lisibilité. Ils sont savamment rythmés et les scènes de la Passion s'enchaînent sous un décor d'architecture continu. Ainsi, ce dessin monochrome, long de près de trois mètres, égale en éloquence monumentale un retable peint sur panneau capable de s'imposer de loin.

Les contacts avec l'art italien ne cessant de s'intensifier, il est naturel d'observer dans le *Parement de Narbonne* un nouveau degré d'assimilation de cette influence (minutieusement étudiée par M. Meiss, 1967). Ces apports ne sont cependant pas importants. Et, comme chez Pucelle, il ne s'agit jamais d'imitation directe. Les deux artistes restent foncièrement français et leur esthétique gothique est plus cohérente que celle des Siennois qui, depuis Simone Martini, ont incorporé dans leur art l'influence de la graphie française. Plus cohérente mais retardataire, car l'insistance sur cette écriture aplanit l'évocation illusionniste poursuivie sans relâche par la peinture italienne.

On a eu raison de voir dans l'auteur de ce monumental retable en camaïeu un peintre de tableaux plutôt qu'un enlumineur. D'autant plus qu'il existait bel et bien en France, à la fin du XIVe siècle, des tableaux sur bois peints en grisaille: l'inventaire des collections du duc de Berry, rédigé en 1402 (Guiffrey, *Inventaires,* I, p. 19, n° 15) mentionne un panneau où un *Christ de Pitié* et une *Vierge à l'Enfant* étaient peints «de noir et de blanc». On a eu également raison de voir dans l'auteur du *Parement* le peintre le plus important à Paris (à côté cependant de Jean Bondol) du dernier tiers du siècle. Mais de ces constatations on n'a pas tiré les conclusions qui s'imposent: il ne saurait s'agir d'un artiste enclin à changer son style fondamentalement pour l'accommoder aux dimensions restreintes de l'enluminure; et l'identification de l'auteur du *Parement* avec Jean d'Orléans, proposée prudemment par H. Bouchot en 1904 (Cat. de l'Exp. n° 3, pp. 2 et 3) «à titre de renseignement», mérite un examen très attentif. Le premier de ces problèmes sera discuté dans notre notice 37. Quant au second, en voici les données.

Parmi les peintres travaillant à Paris au XIVe siècle, Jean d'Orléans est, de loin, le mieux documenté. Grâce à la remarquable réunion de textes d'archives qui le concernent (dont plusieurs inédits), publiée récemment par Philippe Henwood (G.B.A., avril 1980, pp. 137 – 140), nous connaissons l'activité de l'artiste de 1361 à 1407. Fils de Girard d'Orléans (mort le 6 août 1361), Jean était le peintre en titre (et, successivement, «huissier de salle» et «valet de chambre») des rois Jean le Bon, Charles V et Charles VI. Son rôle de tout premier plan dans le domaine de la peinture

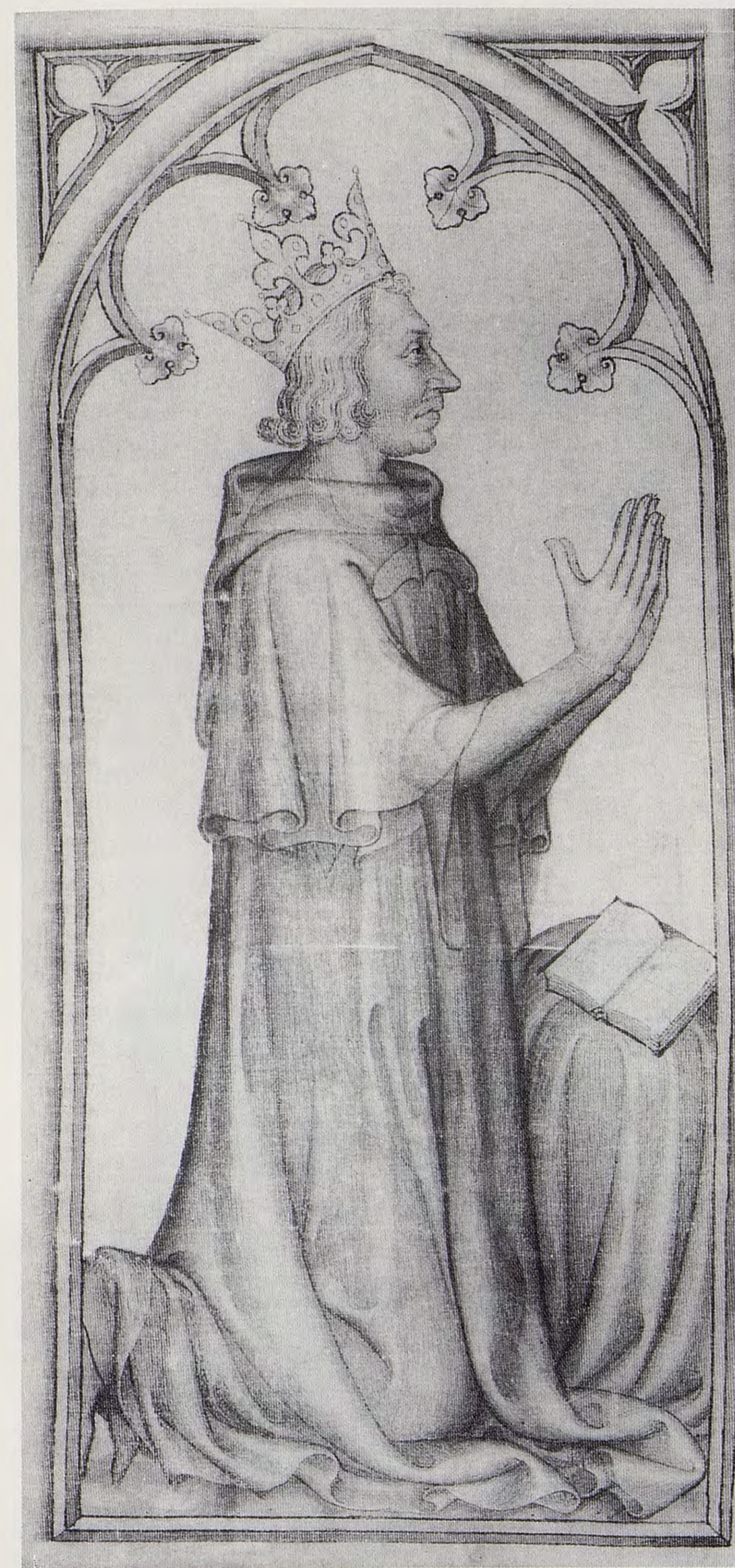


Fig. 129 Maître du Parement de Narbonne. *Le roi Charles V.* Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 130 Maître du Parement de Narbonne. *La reine Jeanne de Bourbon.* Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375. Paris, Musée du Louvre.

française sous ces deux derniers rois n'est pas douteux. Sa réputation lui a valu la clientèle des ducs Philippe le Hardi et Jean de Berry, ces amateurs d'art difficiles à satisfaire. Elle lui a valu d'être en tête de la liste des vingt-cinq peintres parisiens lors de la réorganisation de leur métier en 1391. Ne retenons du riche recueil de Henwood que ce qui importe à notre propos. Notons d'abord que Jean d'Orléans a su travailler à l'échelle monumentale, à plusieurs reprises il exécuta des peintures murales. Et il a peint des retables d'autel, notamment pour le duc de Berry, à qui il a fourni également d'autres peintures. Les relations de ce grand mécène avec Jean d'Orléans ont été longtemps obnubilées par le fait que le duc employait un autre peintre Jean dit d'Orléans. Mais celui-ci s'appelait Jean Granger, il n'est signalé au service ducal qu'à partir de 1401 au plus tôt et à Bourges, non à Paris; il n'a jamais été peintre du roi. Par contre, lorsque Jean de Berry visite à Paris, en 1371, les ateliers de «Hennequin l'orfèvre du Roi» (le célèbre Jean du Vivier) et de «Jehan d'Orléans paintre» «pour veoir certains ouvraiges qu'ils faisaient», c'est bien de notre artiste qu'il s'agit et il s'agit d'œuvres destinées au duc. L'absence du titre de «peintre du roi» ne saurait inquiéter: lorsque l'année suivante Jean d'Orléans sera chargé d'estimer les tableaux de la succession de la reine Jeanne d'Evreux, mission royale de la plus haute confiance, le rédacteur du texte oubliera également son titre honorifique. Et, en 1377, on verra dans les comptes de Bourgogne le même orfèvre et le même peintre associés pour exécuter un «tableau d'or» orné de deux «ystoires» peintes. Ici non plus son titre n'est pas mentionné. D'autre part, la gratification que, lors de sa visite, le duc de Berry laisse aux «vallets» des deux maîtres est une coutume très bien connue, habituelle aux clients de haut rang qui aimaient à suivre de près l'exécution de leurs commandes.

Le duc de Berry appréciait l'art de Jean d'Orléans dès 1369. Il lui devait alors une très forte somme «pour certains tableaux à ymages qu'il avoit achetez pour mettre en sa chapelle». C'étaient donc des retables d'autel, non des tableaux de dévotion destinés à l'intimité des oratoires. L'ultime mention connue qui lie Jean de Berry avec Jean d'Orléans date de 1383. Dans la dernière semaine de juin de cette année, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi fait payer trente francs «à Jehan d'Orléans, pour don à lui fait par Mgr (le duc Philippe) pour ce qu'il avoit présenté à Mgr uns tableaux de par le duc de Berry». On s'est demandé si ce Jean d'Orléans était bien notre peintre. Mais comment en douter lorsque quelques jours plus tard, le 8 juillet, le duc de Bourgogne paie cinquante francs «à Jehan d'Orléans, paintre du roy pour uns tableaux rons qu'il bailla et vendi à Mgr» «lesquelz tableaux ledit Jehan a fait le mieulx qu'il a peu» (l'un de ces *tondo* formant diptyque pliant représentait le Christ au sépulcre soutenu par un ange avec, au dos, saint Christophe, et l'autre, la Vierge soutenue par saint Jean l'Evangéliste avec, au dos, l'Agnus Dei) (B. Prost, 1908, t. II, p. 131, n[os] 787 et 788). Ainsi, il est évident que Jean d'Orléans apporta en cadeau du duc de Berry à son frère des peintures dont il était très probablement l'auteur et qui ont plu à Philippe de Bourgogne, car il récompensa le messager d'une gratification particulièrement généreuse — plus de la moitié du prix qu'il paiera pour le diptyque. Il est aussi des plus vraisemblable que le peintre apporta avec lui le diptyque si soigné. C'était peu après la mort de Charles V, le grand mécène de Jean d'Orléans. Le jeune roi Charles VI (sacré en 1380, à 12 ans) ne devait l'employer qu'à partir de 1385 et, pour des travaux importants, qu'à partir de 1387. Au début des années 1380, Jean d'Orléans se sentait disponible, il vendait les tableaux déjà terminés dans son atelier aux princes qui gouvernaient alors le royaume.

On aurait tort de s'étonner de ne pas voir cité dans les inventaires du duc de Berry le nom célèbre de Jean d'Orléans. Non seulement parce que des mentions de noms d'artistes étaient alors rarissimes dans les inventaires mais à cause de la nature des œuvres que ce peintre livre au duc, du moins dans l'état actuel de nos connaissances. Pour ce qui est des retables d'autel de 1369, il suffit de relire l'avertissement de M. Meiss (1967, p. 62): «Of course large paintings standing on the altars of the Duke's chapels, like monumental sculptures, were not included in the inventories.» Quant au travail en cours que Jean de Berry vint inspecter deux ans plus tard, ce devait être un ouvrage d'orfèvrerie comportant des parties peintes, comparable à celui que Philippe le Hardi commandera en 1377 aux mêmes artistes; il n'est d'ailleurs pas exclu qu'il figure dans un des inventaires du duc de Berry parmi les objets d'art sans mention de ses parties peintes considérées toujours comme moins importantes que les précieux ouvrages d'orfèvrerie. Enfin, les tableaux offerts par Jean de Berry à son frère de Bourgogne constituaient un cadeau qui, forcément, échappait à l'inventaire.

En résumé, nous constatons que Jean d'Orléans, peintre favori de Charles V, artiste de tout premier rang, digne du *Parement de Narbonne* exécuté pour ce roi, a été fort apprécié par le duc de Berry. Il lui a vendu ou il a peint pour lui des tableaux offerts par le duc à Philippe le Hardi, en 1383. Or, l'auteur du *Parement* collabore à un manuscrit très important du duc de Berry (voir notice 37) «pas plus tard qu'aux alentours de 1384» (M. Meiss, 1967, p. 337). Cette coïncidence paraît frappante. La présomption est donc très forte en faveur de l'identité de Jean d'Orléans avec l'auteur du *Parement de Narbonne.*

Cette identification est liée à la provenance non moins vraisemblable du *Parement* de la cathédrale Saint-Just de Narbonne: faisant partie de toute une chapelle de carême, il aurait été offert par Charles V pour faire suite à la tradition des donations royales au sanctuaire qui abritait le tombeau des entrailles de Philippe III (mort en 1285). Charles V aurait une bonne raison de s'en souvenir: en 1362, encore



Fig. 131 Maître du Parement de Narbonne.
L'Eglise et le prophète Isaïe.
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.



Fig. 132 Maître du Parement de Narbonne.
La Synagogue et le roi David.
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.



Fig. 133 Maître du Parement de Narbonne. *L'Arrestation du Christ, la Flagellation et le Portement de Croix.* Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375. Paris, Musée du Louvre.

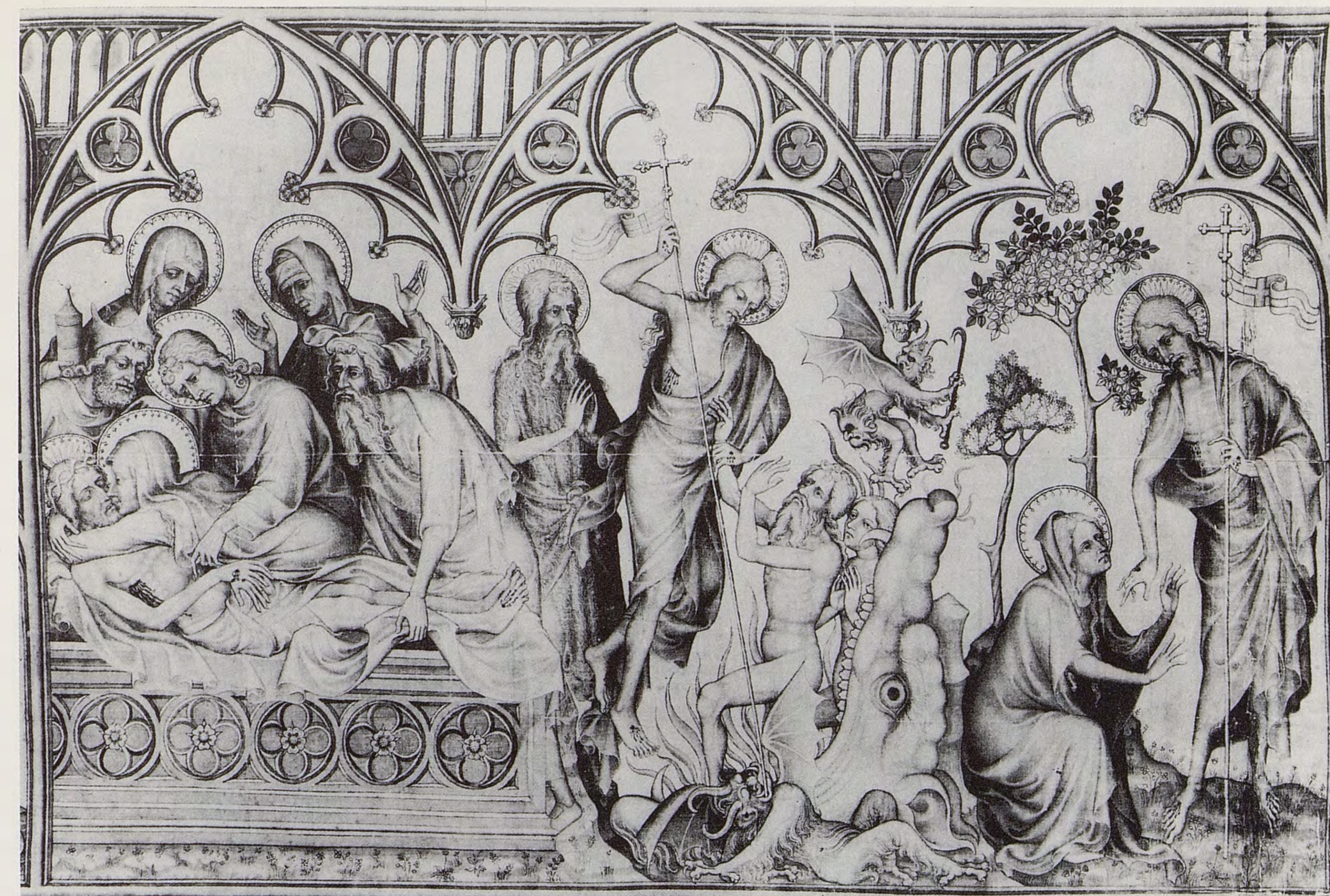


Fig. 134 Maître du Parement de Narbonne. *La Mise au tombeau, la Descente aux limbes et l'Apparition à la Madeleine (Noli me tangere).* Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375. Paris, Musée du Louvre.

dauphin et régent du royaume, «c'est l'archevêque de Narbonne qu'il délègue auprès du pape Urbain V pour sceller une tentative d'accord avec le roi Charles de Navarre» (L. Berthomieu, 1912, t. XII, p. 297; c'est cependant à tort que cet auteur trouve dans une médiocre miniature d'origine narbonnaise du début du XV[e] siècle un écho du *Parement* du Louvre). On a contesté la probabilité de la donation «de cette chapelle peinte en simple camaïeu», on l'a déclarée indigne d'un présent royal (Cat. Exp. *Fastes*, n° 324). Mais le nom de Girard d'Orléans est rattaché dans l'inventaire des collections de Charles V à un simple camaïeu précisément, à une «chapelle pour caresme cothidiane de samyt blanc pourtraicte de noir»; dans cet ensemble, «la table d'en hault» représentait, comme le *Parement* du Louvre, «ung Crucifiement environné de plusieurs ymages et histoires; et est nommé la Chappelle maistre Girard». P. Durrieu (1907, p. 108) souligne que cette mention de l'artiste était «un privilège extrêmement rare au Moyen Age français, et qui n'est accordé qu'aux maîtres de premier plan». Des dons semblables sont connus: en 1399, Philippe le Hardi a offert une chapelle entière à l'église Saint-Antoine le Petit, à Paris (H. David, 1947, p. 126). Faite pour le roi lui-même, la chapelle de Girard d'Orléans était «brodée de gresles bisectes d'or». Cependant Charles V a fort bien pu trouver suffisante pour Narbonne une chapelle sans broderie mais exécutée par son peintre favori Jean d'Orléans à l'instar de la célèbre chapelle de son père Girard.



Fig. 135 Maître du Parement de Narbonne. *Archer*. Dessin. Oxford, Christ Church.

Maître du Parement de Narbonne (Jean d'Orléans?)

Peintre travaillant à Paris dans le dernier tiers du XIVe siècle

N° 36

Archer

Oxford, Christ Church, A 2

Pinceau, encre noire sur parchemin
267 x 160 mm
Rogné irrégulièrement.

Fig. 135

HISTORIQUE

Coll. C. Ridolfi (1594 – 1638).

EXPOSITIONS

Londres, 1930, n° 3; Londres, 1953, n° 5; Londres, Matthiesen Gallery, 1960, n° 21, pl. 1; Vienne, 1962, n° 249.

BIBLIOGRAPHIE

S. Colvin, 1907, II, 1; C. F. Bell, 1914, n° 1; L. Dassler, 1948, n° 1; O. Pächt, 1956, p. 150 n. 11; M. Meiss, 1967, p. 132, Fig. 569.

COMMENTAIRE

Longtemps considéré comme siennois, cet important dessin a été attribué par O. Pächt (1956) au Maître du Parement de Narbonne de façon entièrement convaincante. L'objection de M. Meiss (1967) pour qui les longues boucles seraient caractéristiques de la peinture bohémienne ne saurait être maintenue. Les boucles de Judas dans le *Parement de Narbonne* sont tout à fait analogues, de même que celles du grand prêtre d'une miniature du *Rational des divins offices* (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 2002, fol. 2; repr. *in* H. Martin et Ph. Lauer, 1929, pl. XXXV), qui offre quelque parenté avec le *Parement* mais le précède plutôt qu'elle ne le suit comme le pense Meiss (1967, p. 385, note 165).



Fig. 136 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand. *Les parents de Jésus viennent le chercher au Temple.* Vers 1380. Autres peintres: Initiale: *Hérode envoie ses bourreaux.* Bas de page: *Le Massacre des Innocents.* *Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.* Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 62.

Maître du Parement de Narbonne (Jean d'Orléans?)

et ses collaborateurs dont le principal probablement d'origine flamande

N° 37

Très Belles Heures de Notre Dame de Jean de Berry

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. n. a. lat. 3093

Parchemin
290 × 205 mm
126 fol. (pages).

Les parents de Jésus viennent le chercher au Temple
Hérode envoie ses bourreaux.
Le Massacre des Innocents, p. 62, **Fig. 136**

L'Adoration des Mages.
L'ange apparaît aux Mages endormis.
Les Mages devant Hérode, p. 50, **Fig. 137**

Les Noces de Cana.
Le Christ bénit les pains et les poissons.
Les invités mangent les pains et les poissons, p. 68, **Fig. 138**

Le Couronnement de la Vierge.
L'Assomption.
La mort de la Vierge, p. 76, **Fig. 139**

Le Christ de Pitié.
Portrait d'une dame inconnue.
Saint Jean-Baptiste et la Descente aux Limbes, p. 155, **Fig. 140**

L'Arrestation du Christ.
Le Christ au Jardin des Oliviers.
Judas reçoit le prix de sa trahison, p. 181, **Fig. 141**

Le Christ devant Caïphe.
Le Christ aux outrages.
Le Christ devant Anne, p. 189, **Fig. 142**

La Flagellation.
Le Christ devant Pilate.
Le Christ devant Hérode, p. 197, **Fig. 143**

Le Portement de Croix.
Pilate se lave les mains.
Ecce Homo, p. 203, **Fig. 144**

L'Annonciation.
La Vierge filant.
Le mariage de la Vierge.
Portrait d'une dame, p. 2, **Fig. 145**

La Visitation.
La Vierge et saint Joseph.
Un ange avertissant saint Joseph et *Joseph et Marie arrivant à Bethléem,* p. 28, **Fig. 146**

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, R. F. 2024

La Vierge et saint Jean l'Evangéliste.
Christ en Croix avec la Vierge et saint Jean.
La Vierge et saint Jean recommandant au Christ un jeune prince (Charles VI?), **Fig. 147**

HISTORIQUE

C'est le premier fragment de ce livre éminent dont l'histoire fut particulièrement mouvementée. Ce fragment «comportait primitivement 31 pages à peintures, dont seules 25 subsistent aujourd'hui» (*Fastes,* 1981, notice 295, p. 339).

Enregistré pour la première fois, semble-t-il, en 1405-1406, dans les collections du duc de Berry, le somptueux manuscrit était loin d'être terminé lorsque ce prince le donna à Robinet d'Estampe, son garde des joyaux, à Noël 1412. Celui-ci n'en conserva que le fragment qui fait l'objet de la présente notice et qui constituait un livre d'Heures complet (Cat. cité). Cette partie du manuscrit fut ensuite la propriété de Duplessis-Chatillon, du comte Victor de Saint-Maurice, du comte Auguste de Bastard, du baron Adolphe de Rothschild et du baron Maurice de Rothschild qui le donna, en 1956, à la Bibliothèque Nationale.

Le reste du manuscrit passa rapidement à un membre de la famille des comtes de Hollande-Bavière (qui venaient à Paris) pour lequel la décoration a été continuée par des enlumineurs flamands, dont le premier fut très probablement Jan van Eyck. Cette partie fut, à son tour, divisée en deux fragments. L'un d'entre eux entra dans les collections des ducs de Savoie et disparut dans l'incendie de la Bibliothèque de Turin, en 1904; par une chance exceptionnelle, il a été étudié et ses enluminures furent intégralement et soigneusement reproduites, en 1902, par le comte Paul Durrieu. L'autre fragment apparut à Milan, dans les collections des princes Trivulzio, et entra au Museo Civico de Turin pour compenser en quelque sorte la perte par cette ville de la partie brûlée. Enfin, trois feuillets détachés qui comportent des peintures de la première campagne d'illustration entrèrent (avec un quatrième), en 1896, au Cabinet des dessins du Louvre (Inv. R. F. 2022 à 2024).

EXPOSITIONS

Paris, 1960, n° 9, pl. II; Vienne, 1962, n° 106, Fig. 134; Paris, B. N., 1968, n° 175; Paris, *Fastes,* 1981, n° 295, pl. coul. p. 39.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1884, XXIX, pp. 290–292, 391-392; 1907, II, p. 240, §95–§97; P. Durrieu, 1910, pp. 30–51, 246–279; 1911, pp. 91–103; G. Hulin de Loo, 1911, pp. 11–16; P. Durrieu, 1922; E. Panofsky, 1953, I, pp. 45-46, Fig. 39; J. Porcher, 1959, p. 60, pl. LXVI; L. M. J. Delaissé, 1963, pp. 123–139; H. Kreuter-Eggemann, 1964, Fig. 20, 21, 23, 24, 27, 30, 33, 63, 77, 78, 80, 81, 86, 88, 89; M. Meiss, 1967, pp. 107–134, 337–340, Fig. 6–29, 570; E. Spencer, 1969, pp. 145–149; M. Meiss, 1971, LIII, pp. 229–239; M. Thomas, 1971, 1979; pp. 10, 12, 23–25, Fig. X, XII; F. Avril, 1981, n° 295, Fig. pp. 39, 340.

COMMENTAIRE

Qui a commandé ce livre insigne et quand exactement? Ces problèmes ont été amplement débattus sans qu'on puisse arriver à une ferme conclusion; le résumé le plus récent (F. Avril, Cat. Exp. *Fastes,* 1981, n° 295) date vers 1380 la campagne d'illustration initiale mais réserve l'opinion sur le premier destinataire du livre. Cependant, on n'a pas présenté d'argument qui obligerait d'exclure le duc Jean de Berry. Le fait est en tout cas que les enluminures les plus anciennes, les grandes peintures, les initiales, les bas de page et les marges ont été exécutés à son intention. Car son portrait accompagné de ses armes figure sur l'une de ces pages (fol. 87 de la partie du manuscrit conservée à Turin, repr. M. Meiss, 1967, Fig. 49; pour la preuve que Jean de Berry portait la barbe vers 1380 voir N. Reynaud, *in* Cat. Louvre, 1965, n° 3, p. 2). On a pensé que le jeune Mage de l'*Adoration* (**Fig. 137**) doit être nécessairement Charles V à cause de ses rabats blancs très fréquents dans les portraits de ce souverain. Mais il s'agit plutôt de Charles VI, roi à moins de douze ans en 1380; car le jeune Mage dans l'*Adoration* des *Petites Heures du duc de Berry* (fol. 42 v.), attribuée à Jacquemart de Hesdin et exécutée après 1384 (selon Meiss et Avril), porte les mêmes rabats blancs. Cet accessoire caractéristique du costume des docteurs (voir l'un des rabbins qui discutent avec le jeune Jésus au Temple (**Fig. 136**), ou, plus généralement, des «sages» (mais non des astrologues spécialement) était octroyé au roi de France depuis Philippe VI (**Fig. 121**).

Or, le duc de Berry pouvait avoir, au début des années 1380, d'excellentes raisons d'exalter Charles VI: ce souverain est sacré le 4 novembre 1380 et le 19 du même mois le duc est nommé lieutenant du roi en Languedoc, le 19 janvier 1381 il reçoit l'hôtel de Nesle et la maison du Val-la-Reine



Fig. 137 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand. L'*Adoration des Mages.*
Autres peintres: Initiale: *L'ange apparaît aux Mages endormis.* Bas de page: *Les Mages devant Hérode.* Vers 1380.
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 50.

(F. Lehoux, 1966, vol. II, pp. 16, 26-27). Il a donc pu commander le luxueux manuscrit comme cadeau pour Charles VI mais décider de le garder lorsque ses rapports avec le roi se détériorèrent depuis 1385 pour aboutir, en 1389, à la perte de la lieutenance du Languedoc.

Deux traits militent en faveur de l'idée que le destinataire (mais non le commanditaire) du manuscrit pouvait être Charles VI tout au début de son règne: la prière pour le roi de France que comporte le texte et le portrait d'un jeune prince la tête ceinte d'un chapel d'orfèvrerie que la Vierge et saint Jean l'Evangéliste recommandent au Christ bénissant (notre **Fig. 147**) (bonne repr. agrandie Cat. Louvre, 1965, pl. 13). Or, Charles VI apparaît en 1404 couronné d'un chapel d'orfèvrerie dans le célèbre «joyau» au petit cheval d'or (Goldenes Rössl) et il prie également sous la protection de la Vierge et de saint Jean l'Evangéliste (accompagné de saint Jean-Baptiste).

En 1911, Hulin de Loo observa la similitude de plusieurs scènes de la Passion dans les miniatures et dans le *Parement de Narbonne* (*Arrestation*, **Fig. 141** et **Fig. 133**; *Flagellation*, **Fig. 143** et **Fig. 133**; *Portement de Croix,* **Fig. 144** et **Fig. 133**). Il attribua à l'auteur de ce retable les huit grandes scènes des Heures de la Vierge, celles de l'office des Morts, des oraisons de la Passion et les quatre premières illustrations des Heures de la Croix. Après de longues hésitations la critique tend maintenant à adopter cette opinion. Pour ma part, j'estime qu'il convient de la nuancer.

S'il est incontestable que de nombreuses compositions et la plupart des types faciaux viennent du Maître du Parement, s'il est même certain que son exécution autographe se laisse reconnaître dans le *Christ de Pitié* (**Fig. 140**) et le *Couronnement de la Vierge* (**Fig. 139**), un autre artiste a dû réaliser les miniatures du cycle de la Vie de la Vierge et les quatre premières scènes de la Passion. Car la comparaison de l'*Arrestation du Christ* dans le *Parement* et dans les *Heures* (**Fig. 133** et **Fig. 141**) ou de la *Flagellation* (**Fig. 133** et **Fig. 143**) frappent d'autant plus par les différences que les compositions sont les mêmes. Le noble canon allongé adopté dans le *Parement de Narbonne* même pour les bourreaux du Christ est remplacé dans le livre par des proportions où la tête est grande par rapport aux jambes; changement auquel échappent précisément le *Christ de Pitié* et le *Couronnement de la Vierge.* Des personnages secondaires ont été tantôt ajoutés (la femme portant la lanterne, **Fig. 141**; Pilate et le bourreau nègre, **Fig. 143**), tantôt maladroitement changés (Malchus dans l'*Arrestation* **Fig. 133** et **Fig. 141**). Souvent la gesticulation agitée des personnages perturbe le rythme des scènes, si sensible dans le *Parement,* de sorte qu'elles deviennent touffues, parfois irrespirables (*le Christ devant Caïphe* (**Fig. 142,** repr. coul. Avril, 1978, pl. 40). Comparé à l'intérieur où le *Parement* situe la *Flagellation,* réduit à un habitacle tout juste assez grand pour abriter trois figures (**Fig. 133**), l'architecture de cette scène dans la miniature est très développée en largeur et en profondeur (**Fig. 143**). Il en est de même de toutes les autres architectures du livre qui sont nettement italianisantes, alors que la structure et l'ornementation ogivale gothiques règnent exclusivement dans le *Parement.* A cette volonté d'évoquer l'espace correspond intimement l'adjonction des paysages faits de rochers et d'arbres. Un modelé dense et vibrant de petites touches (un bon agrandissement chez Meiss, 1967, Fig. 570) rend les visages des hommes sensuellement palpables, presque truculents. Accentuant la préoccupation du Maître du Parement du mouvement et de l'expression, le peintre des miniatures exagère les maniérismes; souvent les longs doigts, qui imitent ceux du Maître, deviennent de rigides bâtonnets, le pied d'une jambe plus éloignée de nous est posé devant le pied de l'autre jambe (les bourreaux dans la *Flagellation* (**Fig. 143**); le soldat qui amène le Christ devant Caïphe, **Fig. 142**); au point qu'on ne s'explique pas comment le corps du Christ de l'*Arrestation* peut se présenter de face mais nous montrer en même temps son pied droit qui avance de profil (**Fig. 141**).

A ces divergences déjà observées par la critique, il convient d'ajouter des traits, non sans intérêt, concernant les deux miniatures qui me paraissent de la main même du Maître du Parement. Le nimbe orné de la Vierge du *Couronnement* (**Fig. 139**) est le seul dans le livre à ressembler aux nimbes du retable en grisaille, ailleurs il n'est qu'un disque nu; avec leur riche ornementation, les trois nimbes dans le *Christ de Pitié* (**Fig. 140**) sont, eux aussi, les seuls à ressembler aux nimbes du *Parement.* Ce qui importe davantage, ces deux miniatures sont dessinées avec une justesse, une délicatesse et une sensibilité de trait introuvables dans les autres images; les exquis anges musiciens du *Couronnement de la Vierge* (**Fig. 139**) ont été à juste titre loués par Meiss.

Fig. 138 Maître du Parement de Narbonne
et un peintre probablement flamand.
Les Noces de Cana. Vers 1380.
Autres peintres:
Initiale: *Le Christ bénit les pains et les poissons.*
Bas de page: *Les invités mangent les pains et les poissons.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 68.

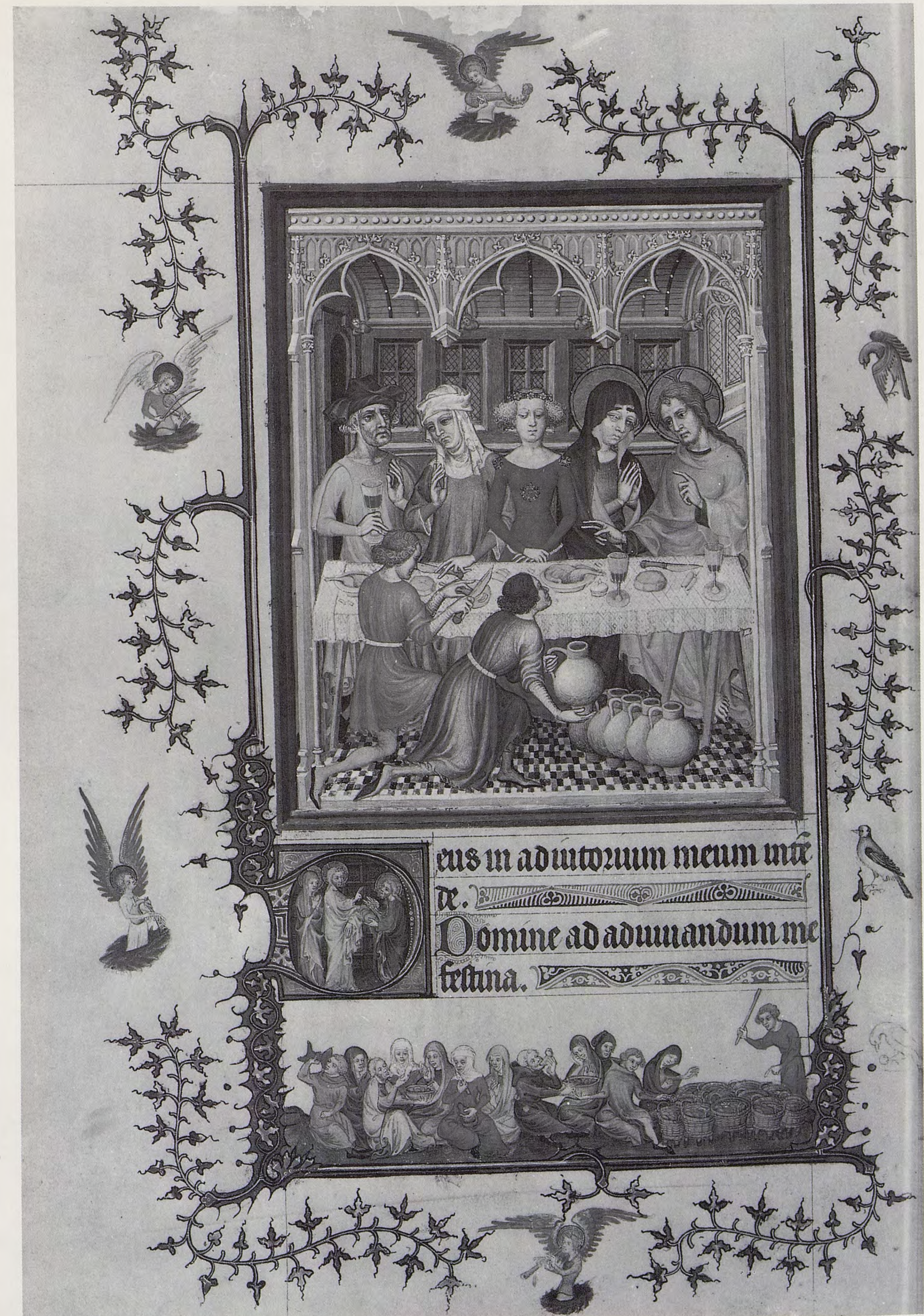




Fig. 139 Maître du Parement de Narbonne. *Le Couronnement de la Vierge*. Vers 1380. Autres peintres: Initiale: *L'Assomption*. Bas de page: *La mort de la Vierge. Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.* Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 76.



Fig. 140 Maître du Parement de Narbonne. *Le Christ de Pitié*. Vers 1380. Autres peintres: Initiale d'un enlumineur du XVe siècle: *Portrait d'une dame inconnue en costume vers 1470, propriétaire du manuscrit.* Bas de page: *Saint Jean-Baptiste et la Descente aux Limbes. Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.* Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 155.



Fig. 141 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand. *L'Arrestation du Christ.* Vers 1380.
Autres peintres: Initiale: *Le Christ au Jardin des Oliviers.* Bas de page: *Judas reçoit le prix de sa trahison.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 181.



Fig. 142 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand. *Le Christ devant Caïphe.* Vers 1380.
Autres peintres: Initiale: *Le Christ aux outrages.* Bas de page: *Le Christ devant Anne.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 189.

Les écarts entre le grand retable en grisaille et les enluminures sont généralement mis sur le compte du «simple passage d'un format à un autre», et, ajoute-t-on, «ils se rencontrent fréquemment chez les artistes qui pratiquaient simultanément peinture et enluminure» (Cat. Exp. *Fastes,* 1981, notice 324). Cependant, dans le cas de notre enlumineur, il ne s'agit pas seulement de changements secondaires, telle la réduction des proportions des figures à quoi la pratique de l'enluminure conduit souvent en effet, mais d'une différence fondamentale de culture picturale, d'une autre conception de la forme et de l'espace et d'un tout autre tempérament artistique. La culture de l'enlumineur comporte des composantes qu'il partage avec Jean Bondol de Bruges (ou qu'il tire de la même source flamande que celui-ci): l'expédient du carrelage du sol qui suggère la fuite perspective, les personnages fortement maniérés «à la bohémienne» (Pilate assis les jambes croisées, Meiss, 1967, Fig. 24). Traits introuvables dans le *Parement de Narbonne.*

L'attitude naturaliste, si frappante dans les miniatures, n'est nulle part aussi prononcée dans le retable en grisaille; il est difficile d'imaginer l'auteur de celui-ci capable d'insister sur un détail trivial comme le fait l'enlumineur en ornant d'énormes besicles le nez d'un des docteurs qui discutent avec le jeune Jésus (**Fig. 136**); Claus Sluter en fera bientôt autant pour l'un des prophètes de son fameux «Puits de Moïse». L'accentuation des objets familiers n'est pas absente dans le *Parement,* on y distingue parfaitement les détails des pièces des armures, des clous, des pointes nouées dans les cordes des fouets. Mais tout cela est uniformément stylisé et cette harmonie graphique témoigne d'un artiste qui exclut toute vulgarité saillante: il s'agit d'un tempérament moins avide d'effets réalistes sensationnels.

Or, peut-on citer un seul cas d'artiste français qui, quittant son chevalet pour se pencher sur une feuille de vélin, eût changé aussi radicalement d'attitude esthétique? Les peintures sur panneau à Laon du Maître des Heures de Rohan nous surprennent-elles à côté de ses miniatures les plus pathétiques? La vision monumentale et sculpturale de Fouquet se dément-elle dans ses miniatures? A-t-on jamais douté de l'identité du peintre du grand panneau berlinois où figure le portrait d'Etienne Chevalier et de l'enluminure des *Heures* de celui-ci? *La Résurrection de Lazare* du Maître de Coëtivy au Louvre ne contient-elle pas tous les éléments qui ont permis à N. Reynaud de reconnaître ses illustrations de livres et ses patrons de tapisseries? Le «cubisme» d'Enguerrand Quarton ne se retrouve-t-il pas à la fois dans ses retables et dans ses miniatures récemment identifiées par F. Avril? La culture goesienne et la délicatesse courtoise des peintures de Jean Hey (le Maître de Moulins) ne se reconnaissent-elles pas aussitôt dans sa miniature des *Statuts de l'Ordre de Saint Michel*? Le souci du détail de Simon Marmion n'est-il pas le même dans son *Retable de Saint-Bertin* ou dans la *Crucifixion Johnson* et dans les pages de livre qu'orna ce «prince d'enluminure»? Certes, l'illustration du livre offrait toujours l'occasion d'une narration plus volubile et un champ d'expériences picturales infiniment plus vaste que la peinture de retables, régie par certaines conventions. Et c'était vrai en France au XIVe siècle.

Mais «le passage d'un format à un autre» n'entraînait pas une modification foncière de l'identité de l'artiste. Surtout lorsqu'il s'agit des œuvres dont l'exécution n'est séparée que par quatre ou cinq années au plus.

J'imagine, pour ma part, qu'appelé par le duc de Berry que séduisait sa tradition pucellienne chérie par ce prince, le Maître du Parement de Narbonne a conçu, pour les *Très Belles Heures de Notre Dame*, l'ordonnance générale et le programme iconographique des pages de la campagne initiale de l'illustration; qu'il a exécuté lui-même deux miniatures (**Fig. 139** et **140**); qu'il a mis à la disposition de ses collaborateurs les dessins des scènes dans lesquelles on reconnaît le répertoire de ses personnages. Mais qu'il abandonna le travail du livre, cessa de contrôler la réalisation finale des peintures. Cette réalisation a été prise en main par un artiste flamand très remarquable, peintre de chevalet comme le Maître lui-même et peut-être choisi pour cette raison. Appartenant à une génération un peu plus jeune, il était épris de réalisme. Il y mit toute son ambition, tout son dynamisme. Il «habilla» les groupes de figures dessinés par le Maître d'architectures aux détails italianisants plus «modernes», il approfondit les scènes par des paysages. Il ajouta des personnages, parfois lourdement.

Prenons l'exemple de la scène reproduite dans ce livre (**Fig. 136**). Le Maître du Parement de Narbonne en a esquissé la composition en l'encadrant, à gauche, par les deux figures verticales de Marie et de Joseph et, à droite, par une masse verticale équivalente formée par le jeune Jésus et le docteur assis au-dessous de lui. Mais il est bien malaisé de distinguer cette structure car le cercle des figures placées entre les deux montants latéraux ne comporte pas moins de cinq couleurs disparates, orange, bleu, violet, rose et rouge, sans parler des blancs et des gris des parois et de meubles.

Fig. 143 Maître du Parement de Narbonne
et un peintre probablement flamand.
La Flagellation. Vers 1380
Autres peintres:
Initiale: *Le Christ devant Pilate.*
Bas de page: *Le Christ devant Hérode.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 197.

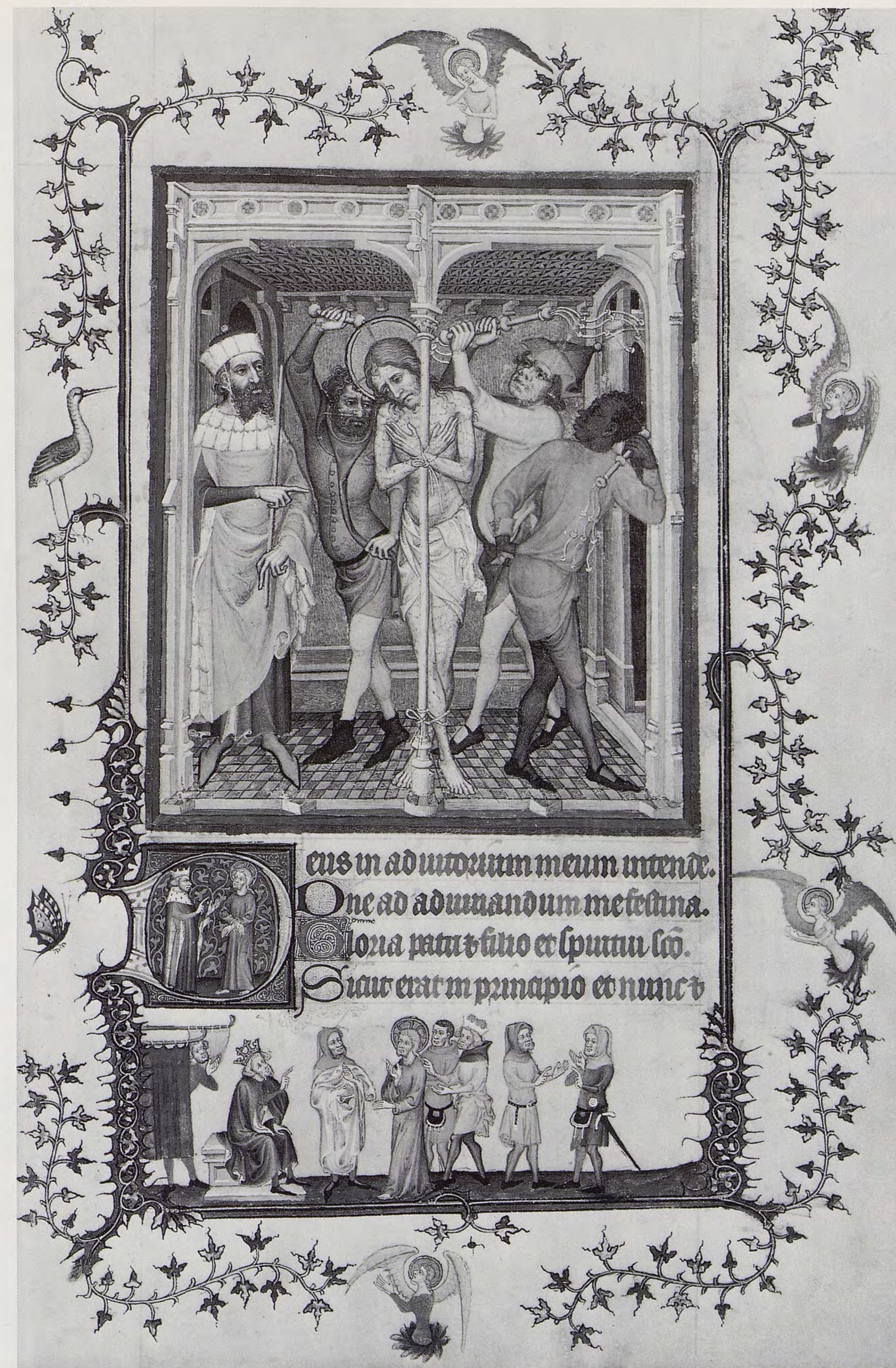




Fig. 144 Enlumineur probablement allemand exploitant une composition du Maître du Parement de Narbonne. *Le Portement de Croix.* Vers 1380. Autres peintres: Initiale: *Pilate se lave les mains.* Bas de page: *Ecce Homo.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 203.



Fig. 145 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand. *L'Annonciation.* Vers 1380.
Autres peintres: Initiale avec la *Vierge filant nourrie par un ange.* Bas de page: *Le mariage de la Vierge.*
Sur la marge, enlumineur du XV[e] siècle: *Portrait d'une dame en costume vers 1470, propriétaire du manuscrit.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry. Paris. Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 2.



Fig. 146 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand. La *Visitation*. Vers 1380.
Autres peintres: Initiale avec la *Vierge et saint Joseph*.
Bas de page: *Un ange avertissant saint Joseph* et *Joseph et Marie arrivant à Bethléem*.
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 28.



Fig. 147 Atelier du Maître du Parement de Narbonne: *La Vierge et saint Jean l'Evangéliste* (d'après un modèle byzantin). Vers 1380.
Autres peintres: Initiale: *Christ en Croix avec la Vierge et saint Jean*.
Bas de page: *La Vierge et saint Jean recommandant au Christ un jeune prince (Charles VI?)*.
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry. Paris, Musée du Louvre. Cabinet des dessins. R. F. 2024.

On ne reverra plus cette palette dans l'enluminure parisienne, même dans les copies des scènes des *Très Belles Heures de Notre Dame.*

Le respect des groupes puisés dans le fonds de dessins du Maître du Parement de Narbonne paraît inégal: il est très sensible dans certaines scènes des *Heures de la Vierge,* l'*Annonciation,* la *Visitation,* la *Nativité,* la *Présentation de Jésus au Temple* (nos **Fig. 145** et **146**) dont le rythme est large et calme. Mais on peut se demander si le goût des courbes dans la *Nativité* (pl. coul. LXVI dans J. Porcher, 1959) et, surtout, dans l'*Adoration des Mages* (notre **Fig. 137**) qui participe déjà de la stylistique du gothique international, est compatible avec le sentiment plastique du Maître du Parement, avec sa verticalité cadencée. Dans cette scène un cercle englobe et plie tyranniquement tous les personnages (hormis le jeune Mage, comme pour mettre en valeur Charles VI). Dans le *Couronnement de la Vierge* (**Fig. 139**), inscrit pourtant dans une mandorle ovale, les dos droits du Christ et de Marie ne répondent point à l'appel de cette courbe.

Un autre peintre peut-être rhéno-mosan, assez personnel mais plus moelleux et plus lyrique, que Meiss appelle le peintre du *Baptême du Christ* «the Baptist Master» (scène qu'il reproduit dans sa pl. coul., Fig. 16) eut également accès aux dessins du Maître du Parement. C'est évident par la comparaison avec les scènes de la Passion du grand retable en grisaille, tels la *Crucifixion* (Meiss, 1967, Fig. 27) ou le *Portement de Croix* (notre **Fig. 144**). Mais il traita ses modèles avec une grande liberté.

Le premier enlumineur, lui, fut un véritable coauteur des miniatures dessinées pour la plupart par le Maître du Parement. Son vigoureux réalisme moderne, l'éclat de sa couleur imposèrent les compositions du livre que nous étudions aux artistes qui travaillèrent aux manuscrits ornés pour le duc de Berry. Les *Grandes Heures* répéteront textuellement les *Noces de Cana* et l'*Office des Morts* (M.Thomas, 1971, pl. coul. 58 et 98). Et il est probable, comme on l'a dit, que ce peintre flamand ne fit que passer dans le milieu artistique parisien comme un météore: on n'a pas rencontré d'autres œuvres de sa main.

Peut-être est-il rentré aux Pays-Bas. Sa palette où frappent un bleu profond, un rouge saturé voisinant avec un rose et un jaune est exceptionnelle par sa force dans l'enluminure tant flamande que française antérieure à 1385 environ. Elle est la seule à rappeler la couleur des tableaux les plus anciens connus de Robert Campin; et cela en dépit de la sonorité tonale moins stridente, plus fondue que leur prête l'exécution à l'huile. Ce grand novateur flamand est né (d'après sa propre déclaration) en 1375, il est cité à Tournai en 1406 comme l'auteur de tableaux et maître peintre. Il a donc dû être formé dans les années 1390 – 1395 environ. Notre enlumineur aurait pu contribuer à cette formation. N'oublions pas que dans l'atelier tournaisien de Campin on apprenait la pratique de l'enluminure: le maître a dû l'apprendre lui-même.

La palette des enluminures des *Heures* dont nous parlons ne saurait être qualifiée que de bariolée. Les juxtapositions de couleurs sont stridentes. Une seule d'entre elles se retrouve dans la gamme de l'enluminure française: un rose rompu de blanc dans les parties éclairées. Toutes les autres teintes sont solides, unies, sans modulation ou presque. Le jaune lumineux frappe particulièrement (**Fig. 136** et pl. 40 *in* F. Avril, 1978). Le jaune de l'enluminure française est toujours verdâtre. Mais lorsqu'on le trouve comparable à celui des *Heures,* ce sera toujours chez des artistes venus des Pays-Bas. Ainsi, par exemple, chez les enlumineurs des deux Boccace de 1403 (notice 41, **Fig. 178**). Eux aussi disparaissent vers 1405 et vers 1410 ne laissant à Paris que des suiveurs. Le jaune lumineux ne manque pas dans la *Crucifixion* des *Heures de Rohan* et l'origine hollandaise de leur auteur me paraît quasi certaine; ce n'est pas par hasard qu'une de ses compositions se retrouve vers 1440 dans le chef-d'œuvre de l'enluminure hollandaise, les célèbres *Heures de Catherine de Clèves.* Et c'est dans celles-ci que la parenté de palette avec nos *Heures* sera flagrante, avec le jaune constamment présent (voir J. Plummer, *The Hours of Catherine of Clèves,* 1966, pl. 7, 8, 12, 17, 18, 19, 24, 26, 27, 28, 54 et bien d'autres). Je reviens ici sur ce problème que j'ai discuté brièvement dans l'introduction.

Observons que si le Maître du Parement de Narbonne était Jean d'Orléans, on n'aurait pas besoin de supposer, comme on le fait, que sa participation personnelle à l'illustration des *Très Belles Heures* a été interrompue par sa mort. Libre après la disparition de Charles V en 1380, Jean d'Orléans aurait été entièrement pris, à partir de 1385, par le service de Charles VI, pour ne peindre que des tableaux.

Peintres travaillant à Paris

vers 1375 – 1380

N° 38

Grandes Chroniques de France de Charles V

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2813

Parchemin
350 × 240 mm
543 fol.

Entrée à Paris de l'empereur Charles IV de Bohême et de son fils Wenceslas, roi des Romains, conduits par Charles V, roi de France, en 1378,
fol. 470 v., **Fig. 148**

Festin offert à l'empereur Charles IV de Bohême et son fils Wenceslas, roi des Romains, par Charles V, roi de France, dans la grande salle du Palais, en 1378,
fol. 473 v., **Fig. 150**

Couronnement de Charles VI, roi de France, 16 septembre 1380,
fol. 3 v., **Fig. 151**

HISTORIQUE

Librairie de Charles V (au Louvre ?); probablement au duc Jean de Berry; Bibliothèque royale au début du règne de Louis XIV.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 123 et pl. coul.; Paris, B. N., 1968, n° 195 et pl. VIII et 21; Paris, *Fastes,* 1981, n° 284.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1907, I, pp. 312 – 314; C. Couderc, 1910, pl. XXIII, XXVII, XXXIX à XLI; R. Delachenal, 1920, T. IV; E. Panofsky, 1953, pp. 35 – 38; J. White, 1957, index p. 280 (cité d'après l'éd. 1967); M. Thomas, 1969 (paru en 1971); F. Avril, 1978, pp. 32, 107 – 109, pl. 34-35; 1981, n° 284.

COMMENTAIRE

Dès la fin du règne de saint Louis, la monarchie française suscite une histoire officielle des règnes successifs dès origines. Les textes étaient rédigés par les moines de l'abbaye de Saint-Denis. Charles V en commanda une copie très soignée, abondamment illustrée, celle dont nous parlons ici. Le récit s'arrêtait à la mort de son grand-père Philippe VI de Valois. Il convenait de le continuer par celui du règne de Jean le Bon et du sien propre. Cette narration détaillée fut conduite jusqu'à 1378, deux ans avant la mort de Charles V. C'était une grande date du prestige politique, celle de la visite en France de l'empereur Charles IV de Bohême et de son fils Wenceslas, roi des Romains. On croit que cette partie ajoutée aux vieilles chroniques de Saint-Denis a été rédigée par Pierre d'Orgemont, chancelier de Charles V.

Le caractère politique de telles chroniques était inévitable mais dans le cas du présent manuscrit il ne s'exprime pas seulement dans le texte mais aussi dans l'illustration: soucieux de souligner les droits des Valois face aux prétentions des rois d'Angleterre, Charles V fit remanier l'illustration pour y inclure l'hommage de ceux-ci comme vassaux pour le duché de Guyenne. C'est là un exemple de plus, mais un exemple éclatant, de la fonction politique de l'image, fréquente au XIVe siècle. Il est certain que la mentalité de cette époque accorde à l'image sinon une primauté sur le texte, du moins la valeur d'une preuve légale authentifiant le texte comme le sceau figuré authentifie une charte. L'évidence visuelle qu'offre l'illustration paraît revêtir de tangibilité l'idée abstraite exprimée par le texte (voir la notice 34).

Le même esprit d'exaltation du rôle politique que les rois de France ne cessaient de jouer sur l'échiquier international en dépit des désastres de Crécy et de Poitiers anime, dans la partie ajoutée, les représentations de Jean le Bon intervenant dans la dispute entre le duc de Lancastre et le duc de Brunswick (fol. 394) ou la cérémonie de l'institution, en 1351, par ce souverain de l'Ordre de l'Etoile; on sait quels instruments politiques pouvaient être ces «clubs» féodaux dont les membres soigneusement choisis étaient liés à leur chef par la fidélité personnelle. La visite de l'empereur, oncle maternel de Charles V, occupera plus de dix folios intercalés (467 à 480) et sera illustrée par plusieurs miniatures.

Deux d'entre elles offrent un intérêt particulier. L'entrée à Paris du roi de France conduisant ses hôtes, l'empereur et son fils, forme un cortège qui se déplace sur un sol arrondi, une sorte de terrasse rotative (**Fig. 148**). L'exemple le plus ancien connu du premier plan curviligne nous est conservé dans le *Verger mystérieux* peint par le Maître du Remède de Fortune de Guillaume de Machaut, vers 1350 – 1355 (notice 24, **Fig. 83**). Son paysage débute par un cours d'eau qui de ses extrémités latérales arrondies embrasse un bois peuplé d'animaux. Mais l'emploi classique de cet expédient spatial est réservé à la représentation de cortèges ou de groupes qui cheminent (telle la *Sainte Famille fuyant en Egypte*). Ici, l'exemple du manuscrit que nous étudions ne semble pas avoir d'antécédent. Il offre une tentative, encore primaire dans son empirisme, de cette perspective synthétique, naturelle à la directe expérience visuelle du peintre et contraire à la perspective dite scientifique ou artificielle élaborée par les Italiens. Comme l'a bien montré J. White (1967, son index p. 280), cette vision globale du monde propre aux artistes septentrionaux sera développée le plus complètement par Fouquet en attendant sa formulation systématique par Léonard de Vinci. Fouquet (**Fig. 149**) comme les Limbourg (qui placèrent leurs célèbres chasseurs seigneuriaux du mois d'août sur un chemin tournant [pl. coul. *in* J. Longnon et R. Cazelles, 1969]) n'était pas prisonnier d'un seul système perspectif. Il hérita de la

Fig. 148 *Entrée à Paris de l'empereur Charles IV de Bohême et de son fils Wenceslas, roi des Romains, conduits par Charles V, roi de France en 1378. Grandes Chroniques de France de Charles V.* 1375 – 1379. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2813, fol. 470 v.





Fig. 149 Jean Fouquet. *Entrée à Constantinople du roi Louis VII le Jeune et de l'empereur Conrad II. Grandes Chroniques de France.* Vers 1460. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 6465, fol. 202.



Fig. 150 *Festin offert à l'empereur Charles IV de Bohême et à son fils Wenceslas, roi des Romains, par Charles V, roi de France dans la grande salle du Palais, en 1378. Grandes Chroniques de France de Charles V.* 1375 – 1379. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2813, fol. 473 v.

tradition française du Maître de Boucicaut qui l'exploitait constamment (voir la notice 50). Les *Grandes Chroniques de France de Charles V* prouvent qu'elle remonte au règne de ce roi. Peu après, on verra des terrains arrondis dans l'*Arrestation du Christ* et dans le *Portement de Croix* des *Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry* (notice 37, **Fig. 141** et **144**), puis dans les *Belles Heures de Bruxelles* (Meiss, 1967, Fig. 185, 188, 194).

Il ne semble pas impossible qu'ayant à illustrer, vers 1460, les *Grandes Chroniques de France,* manuscrit destiné probablement à Charles VII (Paris, B. N., fr. 6465; voir N. Reynaud, 1981, n° 21, pp. 60–63), Fouquet ait eu connaissance de la copie royale plus ancienne. Car il est frappant qu'en multipliant les illustrations de la visite impériale en France, en 1378, il plaça tous les cortèges sur des terrains curvilignes (H. Omont, 1906, pl. 43, 44, 45, 47, 48). Il est cependant difficile d'en être sûr car Fouquet en a fait de même pour quelques autres cortèges concernant des événements des règnes antérieurs.

L'autre enluminure importante est celle qui représente le Festin donné par Charles V à Paris en l'honneur de l'empereur et de son fils (**Fig. 150**). C'est un remarquable récit officiel d'un événement tout récent et particulièrement spectaculaire. Le peintre est aussi ambitieux qu'il est dépourvu de moyens plastiques adéquats. Cela nous vaut l'une des évocations les plus complètes au nord des Alpes de la vie seigneuriale au XIVe siècle et une image plane surprenante d'archaïsme après les intérieurs de Pucelle (**Fig. 41**), de Le Noir (**Fig. 52**) et du Maître du Remède de Fortune (**Fig. 85**). La frontalité règne comme règne l'échelle purement féodale de la figure, les «grands» à l'honneur derrière la table, vraiment deux fois plus grands que leurs serviteurs proches de nous et les acteurs de l'«entremet» où se joue le débarquement des croisés et la prise de Jérusalem par Godefroi de Bouillon. Pour ce qui est de l'espace où situer tout cela, aucune indication linéaire ne le suggère; l'absence des lignes obliques, depuis longtemps généralisées dans la peinture française, est frappante; à moins qu'on ne consente à les reconnaître dans les vagues de sable de la Palestine qui appartient à l'espace du spectacle.

C'est par la couleur, d'ailleurs délicieuse, par le grand blanc de la table au milieu de la composition, qu'une certaine distance, une certaine profondeur est impliquée. Désireux de raconter le plus possible et libre de préoccupations picturales illusionnistes, l'artiste ne se soucie guère de rompre son cadre par l'arrivée de la nef des croisés ou de rapprocher dangereusement l'escalade guerrière de la table du festin. Les personnages à peine modelés, les vêtements, la vaisselle et les fonds scintillent d'or. C'est une précieuse broderie miniaturisée que nous contemplons.

On a pensé utile et logique, dans cette chronique royale, d'ajouter au début du manuscrit une illustration montrant le sacre de Charles VI, le 16 septembre 1380, à l'âge de douze ans. Ce n'est plus à un ouvrage d'aiguille mais à une pièce d'orfèvrerie émaillée que cette page fait penser (**Fig. 151**). Les personnages en grisaille aux visages rosés sont aussi présents, aussi palpables que ceux du *Festin* demeurent quasi immatériels. Ils forment un théâtre de figurines porcelainées qui se meuvent dans un cadre totalement artificiel. Un curieux parfum d'anecdote mondaine domine cette scène pourtant solennelle par excellence. C'est le moment suprême du rite compliqué de la cérémonie du sacre: monté sur une tribune construite dans la cathédrale de Reims, le roi est couronné et en même temps acclamé par les six pairs laïcs et les six pairs ecclésiastiques. Comme dans la *Séance du procès de Robert d'Artois* (notice 18), les premiers sont placés à dextre du souverain, les autres à senestre. Deux sergents à masse flanquent cette petite foule serrée comme un groupe de ballet sur une estrade de structure incompréhensible tendue d'étoffe d'or uni sous un riche dais gothique également doré. Plus bas, le «peuple» contemple avidement la cérémonie, surveillé par un sergent. Ce sont les témoins indispensables à l'époque pour tout acte essentiel de la vie publique ou privée, mariage, mort, investiture. Leurs attitudes sont des plus familières. L'un d'eux a déchiré ou a percé sa souple semelle, il la touche d'une main et de l'autre main couvre sa bouche comme pour étouffer une exclamation de surprise. Près de l'escalier qui ressemble à une mince bande de carton plissé un personnage discute vivement avec le gardien de l'escalier, une verge sous le bras, un trousseau de clés à la ceinture. La peinture est d'un fini parfait; pourtant les écus d'armes des douze pairs restent curieusement vides de part et d'autre de l'écu royal de France ancien.

Certes, si le «progrès» dans la peinture au XIVe siècle est synonyme du réalisme illusionniste, cette enluminure est singulièrement malhabile. Beaucoup plus que la scène équivalente du *Livre du sacre de Charles V* (repr. pl. coul. 28 *in* F. Avril, 1978) ou le *Festin* dont il vient d'être question. Mais l'échelle de valeurs réalistes, la logique illusionniste est-elle la seule que l'histoire de l'enluminure française doit appliquer? La fantaisie, le jeu libre et surprenant entre la figure vibrante de vitalité véridique et le milieu schématisé qui l'entoure, la fraîcheur de la palette ne relèvent-ils pas de la plus pure poésie picturale, l'objet suprême de la quête de l'historien d'art? L'harmonie de l'or, du bleu profond, du grenat et du blanc animé de gris composent ici une page que seul le monde gothique français pouvait alors créer. Une des pages féeriques qui inaugurent le style courtois international.



Fig. 151 *Couronnement de Charles VI, roi de France, 16 septembre 1380. Grandes Chroniques de France de Charles V.* Vers 1381. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2813, fol. 3 v.

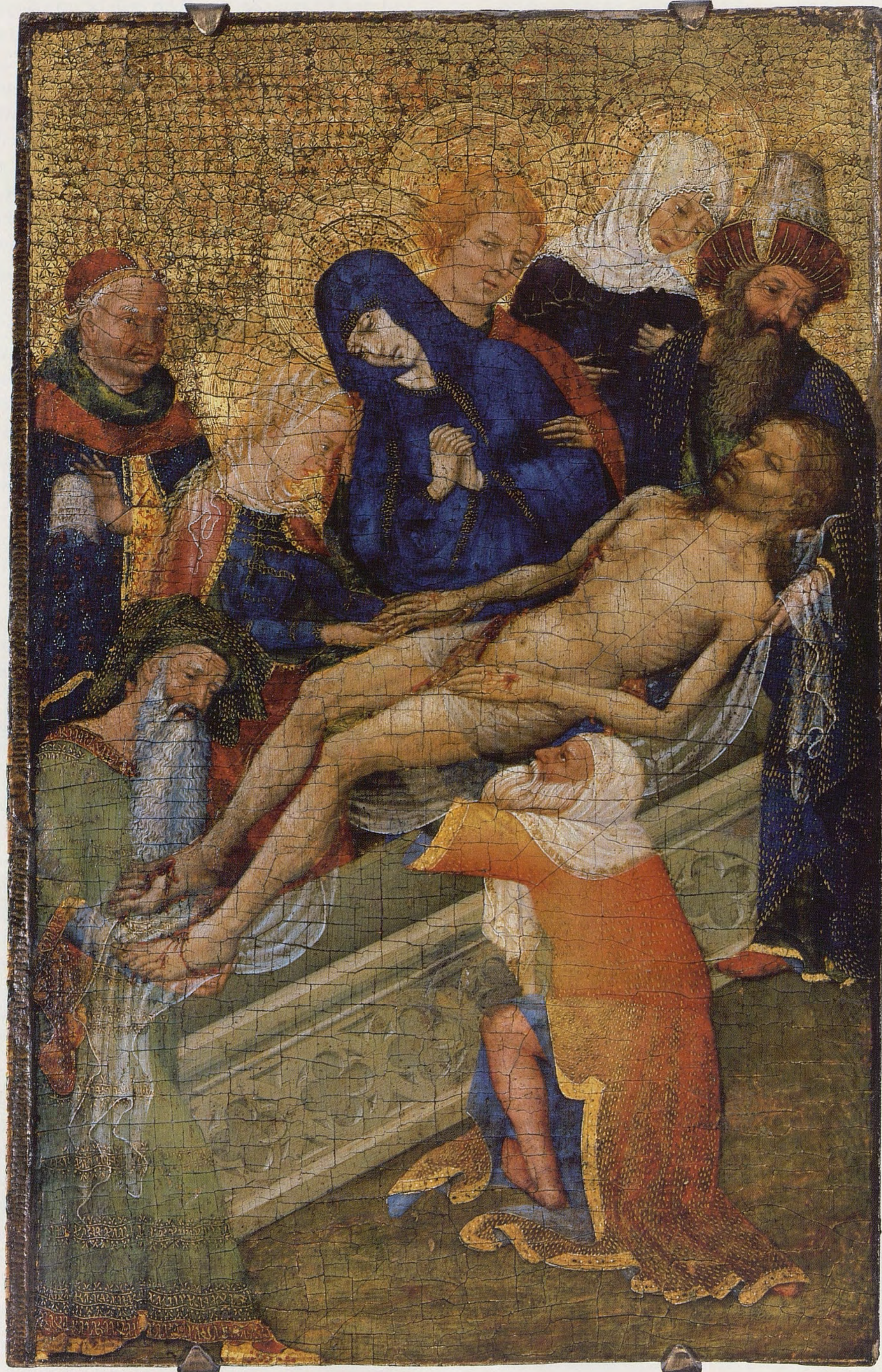


Fig. 152 Peintre du duc de Berry. *Mise au tombeau.* Vers 1400 – 1405. Paris, Musée du Louvre.

ekta + noir et blanc ds dossier

Peintre du duc de Berry

travaillant probablement à Paris vers 1400 – 1405

N° 39

Mise au tombeau

Paris, Musée du Louvre

Bois: chêne (Marette n° 174)
H. 32,8 cm; L. 21,3 cm

Fig. 152

HISTORIQUE

Provenance inconnue; Coll. de Nolivos; Acquis par le Louvre en 1869.

EXPOSITION

Paris, 1904, n° 4.

BIBLIOGRAPHIE

A. de Champeaux, 1898, I, p. 130; H. Bouchot, 1904, n° 4; P. Vitry, 1904, p. 16; P. Durrieu, 1907, p. 150; 1918-1919, p. 85 et pl. XXIII, G. Brière, 1919, pp. 233 – 244; 1924, p. 273, n° 997; P.-A. Lemoisne (1925), p. 5; H. Fierens-Gevaert, 1927, p. 33; C. Terrasse (1928), p. 14; P.-A. Lemoisne, 1931, p. 58 et pl. 18; J. Dupont, 1937, p. 14; Ch. Sterling, 1938, p. 58 et Fig. 48; 1941, rép. p. 7, n° 28; G. Ring, 1949, p. 192, n° 9; E. Panofsky, 1953, pp. 85-86; Cat. Louvre, 1965, p. 3, n° 6 et Fig. 15 – 17; G. Troescher, 1966, pp. 62 – 64 et Fig. 27; M. Meiss, 1967, pp. 63, 94, 205, 218, 279 et Fig. 695; 1974, pp. 88-89, 226, 280 ss., 447, n. 63 et Fig. 338.

COMMENTAIRE

Le problème de tableaux de chevalet produits à Paris aux alentours de 1400 a été mentionné dans l'introduction à la peinture de la capitale du royaume, l'objet du présent volume. J'en rappelle les trois données fondamentales. D'abord, le nombre impressionnant (25) de principaux peintres parisiens cités en 1391 dans un document capital empêche l'historien de nier l'existence dans cette ville d'un très actif centre de production. Ensuite, étant donné la diversité d'origine, donc, souvent, de formation initiale, de ces peintres, l'historien doit compter avec une certaine disparité de cette production. Enfin, étant attesté que les plus importants de ces artistes ont servi à la fois le roi Charles VI, ses oncles Berry et Bourgogne, son frère Louis d'Orléans, l'historien doit s'attendre à un rayonnement de la capitale. Il doit s'attendre à voir certains traits communs apparaître à Bourges et à Dijon (la production locale à Blois, à la cour de Louis d'Orléans, est mal connue et il est d'ailleurs probable qu'elle n'était pas importante). Aussi sera-t-il conduit à reconnaître dans ces traits une origine parisienne. Peu importe dès lors si le tableau que nous examinons est sorti d'un atelier établi à Paris plutôt qu'à Bourges ou à Dijon: il témoigne dans une large mesure du fonds commun de l'art parisien.

On approuvera probablement la logique de ce raisonnement. Encore faut-il, pour commencer, rattacher certains tableaux à Paris, à Bourges ou à Dijon. Il faut arriver à saisir dans chacun de ces ouvrages un lien précis, certain



Fig. 153 Pol et Jean Limbourg. *Mise au tombeau.*
Bible moralisée. 1402-1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 166, fol. 17 v.



Fig. 154 Les frères Limbourg. *Mise au tombeau.*
Belles Heures du duc de Berry. Vers 1406 – 1408.
New York, The Metropolitan Museum of art,
The Cloisters Collection, fol. 152.

ou du moins extrêmement probable, avec les mécènes dominant ces centres, le roi Charles VI à Paris, le duc Jean de Berry à Bourges, les ducs Philippe le Hardi et Jean sans Peur à Dijon. On a pu l'accomplir pour ces derniers. Nous possédons aujourd'hui un groupe de tableaux directement liés à la Chartreuse de Dijon, véritable chantier de production de tableaux sous ces ducs. Les peintures s'échelonnent de 1390 à 1420 environ et montrent une tradition artistique homogène en dépit des diverses origines de leurs auteurs. On étudiera dans le volume consacré à la Bourgogne ce qu'ils doivent à l'art parisien.

Je crois maintenant possible de déceler des liens précis avec le duc de Berry dans un autre groupe de tableaux plus restreint, dont la *Mise au tombeau* fait l'objet de la présente notice (**Fig. 152**). Ces panneaux étaient jusqu'à présent situés, par la plupart des critiques, dont j'étais, soit à Paris, soit à Dijon.

Le personnage âgé, dans le fond à gauche, qui tient le vase à aromates est un laïc nettement distinct des acteurs habituels de la Mise au tombeau. L'idée que c'est un donateur s'imposa déjà à G. Brière (1919, p. 240). En 1965 (Cat. Louvre, 1965, n° 6), j'ai suggéré qu'il pourrait s'agir du duc de Berry, ce qui conduirait à attribuer le tableau à un atelier travaillant pour ce mécène.

Les vérifications que j'ai pu faire depuis, grandement facilitées par le catalogue de soixante-six portraits, certains ou probables (bien que fort dissemblables), de Jean de Berry réunis par M. Meiss (1967, I, pp. 82 – 94) m'ont solidement confirmé dans cette opinion. Comparons le vieil homme au vase de parfums dans le tableau du Louvre (**Fig. 156**) avec deux portraits certains de Jean de Berry âgé (**Fig. 157** et **158**).

Le premier, assez paradoxalement, ne date que de 1524 ou 1525 mais il émane du grand Holbein (Hans le Jeune)

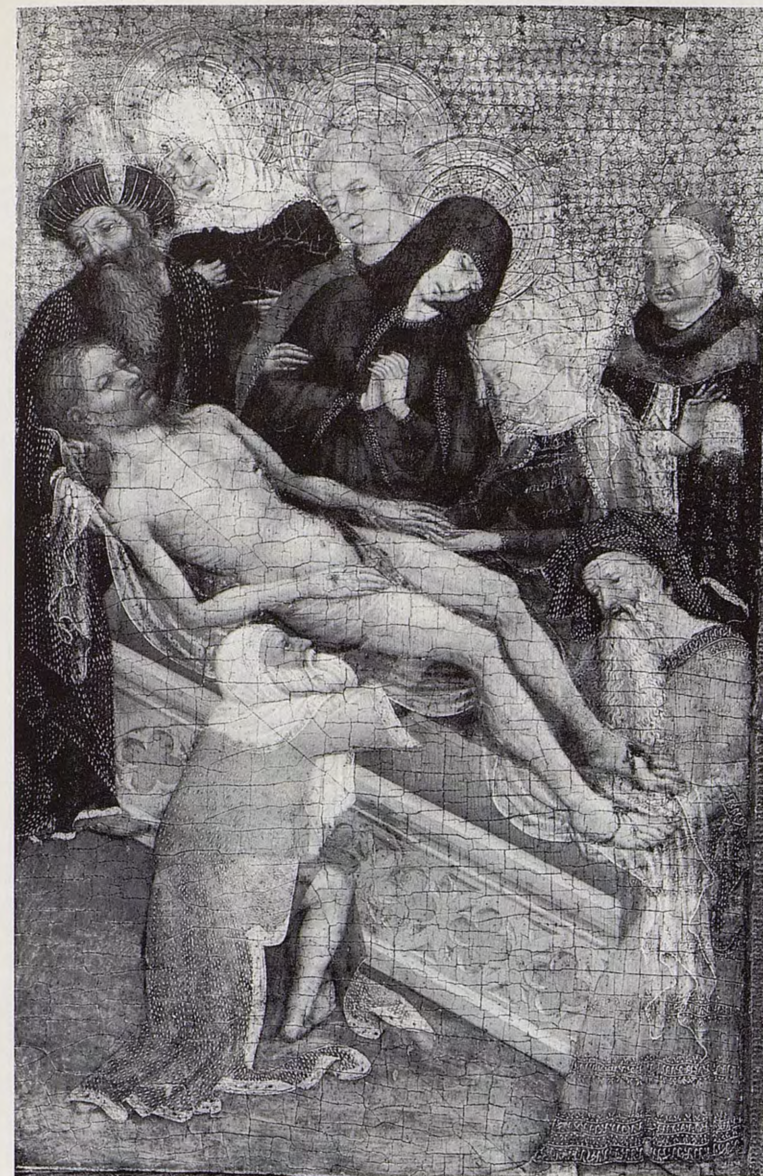


Fig. 155 Peintre du duc de Berry.
Mise au tombeau. Inversée. Vers 1400 – 1405.
Paris, Musée du Louvre.

qui, en passant par Bourges, a été frappé par le réalisme des statues polychromes du duc et de la duchesse de Berry, œuvres probables de Jean de Cambrai exécutées en 1405. Elles étaient alors placées de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant sur l'autel de Notre-Dame-la-Blanche, dans la Sainte-Chapelle de Bourges. La tête du duc, atrocement martelée lors de la Révolution, nous est restituée par les crayons de couleurs, technique apprise par Holbein en France, avec un prodigieux souffle de vie (Bâle, Kupferstichkabinett, Inv. 1662. 125, **Fig. 157**). M. Meiss a bien raison de considérer ce dessin comme l'effigie la plus véridique du prince vers la fin de sa vie. Nous y retrouvons le nez court, les joues gonflées, les paupières inférieures accentuées par le pinceau de l'auteur, bien plus modeste, de la *Mise au tombeau,* mais qui a réussi à enregistrer ces traits et même les cheveux et les sourcils blancs dans une tête qui ne mesure que deux à trois centimètres (**Fig. 156**). Sur la tête originale sculptée (qui subsiste au Musée Jacques Cœur) et sur celle du tombeau du duc, à la cathédrale de Bourges (M. Meiss, 1967, Fig. 501 et 502), on voit les nombreuses rides du front que Holbein n'a fait qu'esquisser mais qui ne manquent pas dans la petite tête du tableau du Louvre.

La seconde de nos comparaisons concerne le portrait qui figure dans une miniature des *Grandes Heures du duc de Berry* (Paris, B. N., lat. 919, f. 96), manuscrit exécuté entre 1407 et 1409 (M. Meiss, 1967, pl. coul. 231, notre **Fig. 158**). Le duc, alors âgé de soixante-sept à soixante-neuf ans, y est reçu par saint Pierre à l'entrée du Paradis. Parmi les personnages qui l'accompagnent on reconnaît avec certitude le profil de son frère, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi, mort en 1404 (identification acceptée, bien entendu, par M. Meiss, p. 71), et, avec une grande probabilité, comme le propose M. Thomas (1971, commentaire de la pl. 93), dans l'homme somptueusement vêtu avec un gros collier d'or, son neveu qu'il aimait bien, Louis duc d'Orléans, assassiné en 1407. Cette scène est une représentation exceptionnelle: le suprême espoir du chrétien d'être admis parmi les élus – privilège que Jean de Berry implore (ou dont il remercie Dieu) dans l'initiale au-dessous de la scène – se trouve réalisé. Il n'est pas moins singulier de voir deux membres de la famille du duc, morts depuis quelque temps, attendre devant l'entrée du Paradis comme s'ils ne pouvaient y accéder que par l'entremise personnelle de Jean de Berry. Celui-ci tend à saint Pierre sa main gauche. Il réserve sa droite – différence lourde de sens à l'époque – pour toucher en un geste à la fois précieux et signifiant, qu'on retrouve dans certains portraits princiers contemporains (H. Adhémar, 1961), un superbe joyau pendu sur sa poitrine. C'est un gros saphir entouré de six perles. M. Meiss *(loc. cit.)* pense que le prince, un passionné notoire de pierres précieuses, fait ici allusion à leur vertu de symbole mystique, les perles évoquant le Christ, le saphir le ciel. M. Thomas *(loc. cit.)* propose une interprétation du bijou plus simple, plus directe, qui me séduit davantage: «Si quelque relique y était incluse, ce pourrait être la justification d'un geste aussi profane en un pareil moment.» L'inventaire de 1413 des collections de Jean de Berry enregistre «un autre petit reliquaire d'or pour porter au col garni d'un saphir taillé d'un demi ymaige de Dieu et entour VI rubiz... et VI grosses perles» (Guiffrey, *Inventaires,* A. 186). Ce joyau sacré n'est pas celui que le duc porte dans la miniature mais il lui ressemble grandement. Ajoutons qu'une relique aurait servi de viatique non seulement pour Jean de Berry, mais aussi pour tous ceux qui l'accompagnent.

En discutant une miniature du *Bréviaire de Charles V* (notice 15, **Fig. 62**) nous avons observé que le surprenant privilège d'être accueilli au Paradis par Dieu (ou le Christ) en personne que ce roi s'est fait accorder (en peinture) a pu encourager son frère Berry à faire représenter la scène des *Grandes Heures.*

Fig. 156 Peintre du duc de Berry.
Le duc de Berry. Vers 1400 – 1405.
Détail de la **Fig. 152.**





Fig. 157 H. Holbein le Jeune. *Portrait du duc de Berry.* Dessin.
Bâle, Kupferstichkabinett. Inv. 1662. 125.

M. Meiss (*op. cit.,* p. 94) accepte ma proposition de 1965 mais non sans réserve: «The facial resemblance is notable, but the cap and the dress would be unique.» Cette objection ne paraît pas de poids lorsqu'on voit M. Meiss lui-même, observateur toujours scrupuleux, souligner à plus d'une reprise les éléments exceptionnels du costume du duc. Dans le n° 24 de son catalogue, il constate que: «The Duke's beautiful crown in the *Très Belles Heures de Notre Dame,* set with white, red and blue stones, is unusual»; dans les *Belles Heures* (M. Meiss et Beatson, 1975, commentaire du fol. 91), il admet que le turban (effacé mais toujours discernable) qui coiffait initialement le duc en prière est sans exemple et que le «justaucorps vert et les hauts-de-chausses sous la robe bleue sont tout à fait insolites.» Le fait est que Jean de Berry prenait plaisir à se faire peindre dans des vêtements très variés et très personnels. L'homme au vase du tableau du Louvre porte un costume incontestablement princier mais qui ne choque point auprès des vêtements pointillés ou striés d'or des acteurs de la scène religieuse.

Sa calotte d'un rose foncé est garnie d'une bande et d'un galon dorés. Au-dessous d'un épais col d'étoffe verte, une large bande du même rose que celui de la calotte s'étend entre les épaules. Une autre bande, d'un ton orange doré,

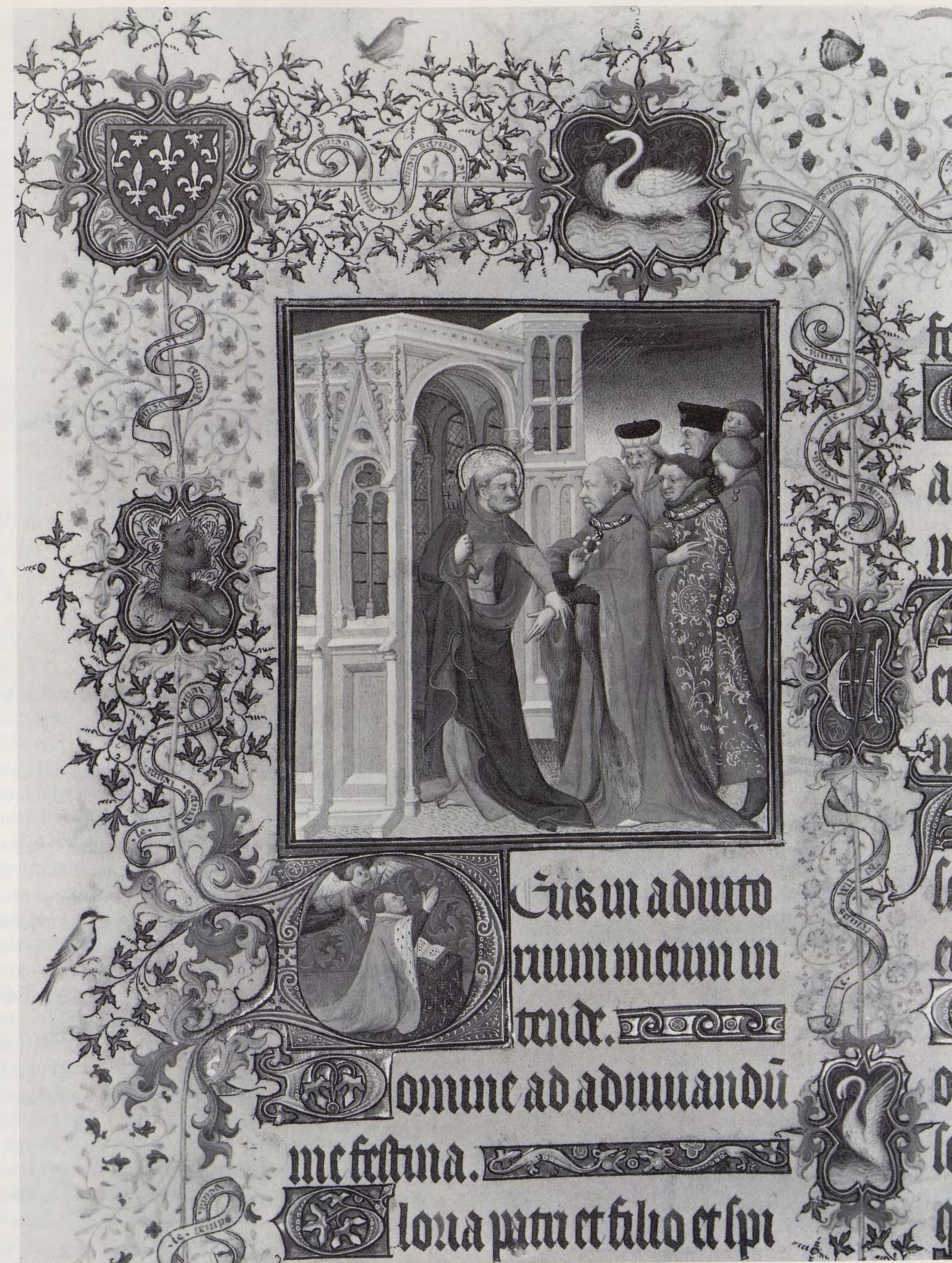


Fig. 158 *Jean de Berry reçu par saint Pierre à l'entrée du Paradis. Grandes Heures du duc de Berry.* Avant 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 919, fol. 96.



Fig. 159 Peintre du duc de Berry. *Tête du Christ.* Vers 1400 – 1405. Détail de la **Fig. 152.**



Fig. 160 Jean de Beaumetz. *Tête du Christ.* Détail du *Calvaire au moine chartreux.* 1390 – 1395. Paris, Musée du Louvre.

borde verticalement le manteau bleu qu'ornent des motifs en pointillé blanc formant des oves et alternant avec des motifs étoilés peints en rouge (**Fig. 152**).

Notons qu'une bande entre les épaules, tout à fait analogue à celle de notre tableau mais ornée de quelques fleurs de lis sur un fond finement quadrillé, s'étend sur le buste de la statue de Jean de Berry censée provenir du porche de la Sainte-Chapelle de Bourges, aujourd'hui dans la crypte de la cathédrale. On soupçonne que cette médiocre statue n'est pas antérieure au XVIe siècle; mais il n'est pas vraisemblable que le sculpteur ait inventé de toutes pièces cet élément du costume.

L'homme tient le vase de sa main droite couverte du manteau, précaution rituelle de très ancienne tradition qui empêche l'attouchement direct d'un objet sacré; le mouvement de cette main soulève une partie du manteau et en fait apparaître le bord galonné d'or. La main gauche du personnage s'approche du vase en un geste délicat tout analogue à celui du duc de Berry à l'entrée du Paradis (**Fig. 156** et **158**). Le vase blanc (d'albâtre ou de chalcédoine?) prend, avec son couvercle surmonté d'une grosse perle, la forme d'un pain de sucre. Il est abondamment orné de rangées de «lettres sarrazinoyes» analogues aux caractères pseudo-coufiques qui bordent le manteau de la Vierge ou brochent en bandes la robe de Joseph d'Arimathie. Ce récipient est de la famille de ce «pot de cassidoine (chalcédoine) ouvré, a un couvercle de mesmes, garni d'or; et ou fretelet (bouton en forme de petit fruit, fruitelet) du couvercle a un saphir et trois perles» (Guiffrey, *Inventaire de 1413,* n° 771). Dans notre tableau, il figure le vase à parfums que le personnage tient près de la Madeleine tout occupée à soulever le bras droit du Christ. Le vieux prince côtoie la Madeleine comme le duc de Berry côtoie saint Pierre à l'entrée du Paradis.

Dans un *Livre d'Heures* d'une collection privée newyorkaise on voit une *Descente de Croix* avec un assistant très isolé tenant des deux mains le vase à aromates (**Fig. 161**). C'est un laïc coiffé d'une calotte fort semblable à celle du duc de Berry dans la *Mise au tombeau* du Louvre (**Fig. 152**). Le manuscrit a été étudié par Meiss (1968, pp. 104-105, Fig. 133 et 300 – 315). L'illustration de ce Livre d'Heures à l'usage de Paris a été exécutée dans cette ville, vers 1415, par un fidèle disciple du Maître de Boucicaut, pour une dame inconnue représentée en prière devant la Vierge à l'enfant (fol. 230). Un deuxième peintre a contribué à de nombreuses miniatures dont la *Descente de Croix* (fol. 142 v.). Son style spontané et son expressionnisme témoignent d'une origine septentrionale et le visage énergique de l'homme au vase (**Fig. 161**) me paraît être un portrait – celui du nouveau possesseur du manuscrit. Il n'est pas nécessaire d'admettre que ce deuxième peintre a complété l'illustration ailleurs qu'à Paris, possibilité que Meiss envisage avec prudence. Car les personnages de cet artiste (celui

par exemple du *Baptême du Christ,* repr. Meiss, 1968, Fig. 313) trahissent une influence du Maître de Boucicaut, donc la familiarité avec la peinture parisienne aux alentours de 1415. Il est possible qu'ayant connu la *Mise au tombeau* peinte à Paris pour le duc de Berry, cet enlumineur ait conçu l'idée de représenter le possesseur du livre tenant un vase aux aromates dans une scène de la Passion très voisine, la Descente de Croix.

Ainsi, le visage, le costume et le geste désignent Jean de Berry et tout porte à croire que le vase, comme le bijou dans la scène de l'entrée au Paradis, contenait une relique et faisait partie de la collection du prince.

L'analyse de l'art de la *Mise au tombeau* nous conduit, elle aussi, vers celui des peintres qui travaillaient pour le duc de Berry. En 1967, M. Meiss datait ce tableau de 1390 à 1400 (légende de sa Fig. 695) en le rapprochant d'une miniature de même sujet des *Heures de Bruxelles* (sa Fig. 197) peintes pour le duc. En 1974 (pp. 88-89), il présenta des comparaisons beaucoup plus frappantes et data le tableau vers 1405 en situant son exécution soit à Paris, soit à Dijon. Une fois de plus, il puisa ses termes de comparaison dans les œuvres des artistes favorisés par Jean de Berry, les célèbres frères de Limbourg: la *Mise au tombeau* de la *Bible moralisée* (Paris, B. N. fr. 166, fol. 17 v.; notre **Fig. 153**) et la même scène tirée des *Belles Heures* (New York, The Cloisters, fol. 152; notre **Fig. 154**). La première a été exécutée à Paris pendant les années 1402 et 1403 (dernier paiement aux artistes en janvier 1404). La seconde, ornant le manuscrit inventorié en 1408 ou au début de 1409 et dont l'illustration commença très probablement dès 1405 ou 1406, a été peinte soit à Paris, soit dans les environs immédiats, au château de Bicêtre, l'une des résidences du duc de Berry. Ainsi les peintres parisiens de la première décennie du XVe siècle connaissaient certainement l'art des Limbourg. Les frères, au service du prestigieux mécène dès 1405 environ, s'imposaient déjà dans les *Belles Heures* par leur originalité.

La comparaison avec la **Fig. 153** nous renseigne sur l'origine dans la *Mise au tombeau* du Louvre du type de sarcophage (quasi identique) et sur celle de l'expédient compositionnel (lointain héritage italien) qui consiste à placer devant le tombeau un personnage de manière à créer l'effet de la succession des plans dans l'espace. La **Fig. 154** partage avec le tableau du Louvre la Vierge vêtue entièrement d'un bleu profond, Joseph d'Arimathie au chapeau conique et certains motifs iconographiques (le personnage-repoussoir qui n'est pas Nicodème mais un aide anonyme, une sainte femme qui tient la couronne d'épines, un assistant dont la tête n'est pas un portrait qui apporte un vase aux aromates et le tient à travers un pan du manteau mais ne le désigne pas avec emphase comme le fait le duc de Berry).

Ces rapprochements avec des miniatures datées nous permettent-ils de dater à son tour le panneau du Louvre? Comme les tableaux qui l'ont précédé au XIVe siècle (le *Parement de Narbonne,* **Fig. 127**, les retables copiés pour Gaignières, **Fig. 87, 119, 120**), il est attardé par rapport à l'enluminure: il ne comporte aucune indication de paysage. Nous ne connaissons plus un seul tableau parisien certain représentant une scène qui soit antérieur à 1400. La recherche récente élimina à juste titre de la production de la capitale française tous les panneaux du XIVe siècle qu'on lui accordait. Ils enrichissent maintenant, avec plus ou moins de précision, l'art des Pays-Bas ou des régions rhénanes. Plusieurs de ces transfuges – combien fréquents dans l'étude des débuts du courant gothique international – comportent précisément un paysage. Ce ne devait pas être le cas de la majorité des petits tableaux parisiens comme celui qui nous occupe ici. Leur fonction la plus vraisemblable n'était pas d'être des objets de collection gardés dans les bahuts ou accrochés dans diverses pièces du logis, comme nous portent à croire nos habitudes modernes. Une exposition sur les parois d'une pièce est probable seulement dans le cas de portraits indépendants. On sait que le duc de Berry en possédait une collection célèbre au château de Bicêtre, hélas disparue dans l'incendie allumé en 1411 par les Cabochiens. L'idée de M. Meiss que Paul Limbourg, qui travaillait en 1408 dans ce château, a pu contribuer à cette série d'effigies me paraît très séduisante. Les ducs de Bourgogne Philippe le Hardi et son fils Jean sans Peur, ainsi que son fils cadet Antoine, duc de Brabant, réunissaient, semble-t-il, également des portraits princiers, de caractère plutôt dynastique ou politique (Ch. Sterling, 1959).

Mais les petites peintures, telle la *Mise au tombeau* du Louvre et les tableaux que nous décrivons ici, sont toutes religieuses. On devait sans doute accrocher certaines d'entre elles au-dessus du lit; les documents le prouvent. Mais c'étaient essentiellement des images de dévotion placées en retables de petits oratoires ou de chambres à coucher qu'on transportait facilement lors des déplacements dans les résidences princières que les comptes appellent des «séjours». Si nous les trouvons dans les inventaires, c'est qu'ils étaient momentanément enlevés des chapelles dans l'attente d'un nouvel emploi ou d'un voyage. C'étaient des retables diminutifs et ils gardaient, dans leur composition, des traces de la tradition monumentale des grands retables d'églises ou de chapelles. Ceux-ci, en France du moins, à l'encontre de l'Italie et des Pays-Bas, se passaient du paysage pour concentrer l'attention du dévôt sur la scène religieuse. Il est significatif de voir le paysage à Dijon, peu avant 1400, dans un seul retable, celui de Melchior Broederlam, qui a été peint à Ypres. Les petits tableaux français possèdent, vers 1400 du moins, une syntaxe stylistique à peine parallèle à celle des enluminures de leur temps, ils obéissent à une esthétique qui leur est propre. Pour tenter de les dater, il ne suffit pas de les comparer aux enluminures comme l'a fait, si utilement, M. Meiss. Il convient de les comparer entre eux et cela, minutieusement.

La position oblique du sarcophage, cette timide suggestion de la profondeur, adoptée par les Limbourg, n'est pas utile pour dater le tableau du Louvre car elle parut en France dès les années 1350 sous le pinceau de Jean Le Noir dans les *Heures de Yolande de Flandre* (**Fig. 60**). Ce qui importe, c'est que les personnages obéissent à cette direction diagonale. Leur groupe compact paraît comme suspendu entre le sol brunâtre peint sur l'or qui transparaît entre les craquelures et le fond d'or distinct du sol par son dense semis d'étoiles. Et pourtant, ce groupe est loin d'être simplement additif et purement plan. Si le raccourci du pied de l'assistant accroupi est maladroit, il se rencontre tout aussi gauche chez les miniaturistes parisiens les plus modernes de leurs générations respectives: vers 1385 – 1390 (l'*Adoration des Mages* des *Petites Heures du duc de Berry*, repr. *in* Cat. Exp. *Fastes*, 1981, p. 343, Fig. 297) et chez les Limbourg, dans leur *Mise au tombeau,* ce raccourci est escamoté (**Fig. 153** et **154**). Il convient peut-être de ne pas oublier que cette difficulté venait pour une bonne partie du costume: les chausses englobaient le pied et rendaient la forme de la jambe entière flexible et molle. A part ce détail, dans le tableau du Louvre, le dessin des personnages, des têtes, des mains est parfaitement juste, le modelé des visages, maintenu dans un jeu ductile de nuances, est cependant fouillé, les rides, les paupières, les narines ne manquent pas. Le volume des figures est d'une consistance inégale mais il est sensible grâce à une alternance des couleurs soigneusement calculée. L'éclairage est unifié, il vient partout d'en haut et de gauche. Le maniement des nimbes est significatif de la lucidité de l'artiste. La Vierge, saint Jean, la Madeleine et une sainte femme sont nimbés, mais, chose surprenante, le Christ ne l'est pas. La seule explication possible, c'est le désir de ne pas rompre par une soudaine intrusion d'un ornement abstrait la logique naturaliste du groupe. Les nimbes qui existent sont d'ailleurs introduits très discrètement, on a quelque peine à les distinguer du fond d'or.

Le type du Christ, le nez court et droit, la bouche petite à la lèvre inférieure saillante, les chairs un peu luisantes comme caressées d'un *sfumato* paisible (**Fig. 159**) est celui de Jean de Beaumetz (**Fig. 160**). On le trouve dans l'un des deux *Calvaires au moine chartreux,* exécutés entre 1390 et 1395, que j'ai rendus à ce peintre en titre de Philippe le Hardi (*Miscellanea Panofsky,* 1955, p. 57 sq.). Or, Jean de Beaumetz a été «importé» par le duc de Bourgogne de Paris, le 5 mai 1375. Il s'y trouvait dès 1371. Rien n'empêche de penser qu'il a déjà imaginé ce type du Christ. Mais nous avons une preuve que son art plus tardif, contemporain des deux *Calvaires,* devait être connu à Paris: le 28 mai 1396, Guillemin le Botheleur, chevaucheur du duc Philippe, est envoyé à Dijon «quérir certains tableaux par devers Jean de Beaumetz, peintre et vallet de chambre de mondit seigneur, demorant à Dijon, pour yceulx aporter devers Monseigneur à Paris» (G. Monget, *La Chartreuse de Dijon,* T. I., 1898, p. 276). Comme les Limbourg ont emprunté ce Christ à Beaumetz (**Fig. 154**), M. Meiss a été amené à supposer leur séjour à Dijon, vers 1400. Mais le document cité nous dispense de cette hypothèse. Car nous savons qu'en 1402 et 1403, Pol et Jean Limbourg enluminaient la *Bible moralisée* (d'où vient notre **Fig. 153**) pour le duc de Bourgogne à Paris et ils ne pouvaient ignorer les tableaux de Beaumetz que leur mécène fit amener de Dijon quelques années plus tôt. C'étaient certainement des sujets religieux et le Christ n'y manquait sans doute pas.

Examinons à son tour le type de la Vierge, notons surtout la manière dont le manteau couvre son front en ligne continue, tout près des sourcils, et retombe d'un côté pour faire ressortir le volume du visage. Cette façon de draper la Vierge n'est ni celle des Limbourg (M. Meiss, 1974, Fig. 643 coul.), ni celle du grand *tondo* avec la *Pitié de Notre Seigneur* (ou la *Trinité*), au Louvre (Cat. Louvre, 1965, n° 8, pl. coul.), ni celle de la *Madone aux anges et aux papillons* de Berlin, dont l'attribution à Malouel est la seule vraisemblable (repr. M. Meiss, 1974, Fig. 642 coul.): les auteurs de ces peintures n'ont pas couvert le front de la Vierge si complètement et ont donné à l'étoffe un contour sinueux imposé par des plis. Le drapé plus simple dans notre *Mise au tombeau* est d'origine siennoise et il faut remonter jusqu'à Pucelle pour le trouver en France. Très précisément, jusqu'aux *Heures de Jeanne d'Evreux,* manuscrit qui entra dans la collection du duc de Berry entre 1380 et 1402 (voir la notice 10). Et l'on sait combien ce grand connaisseur admirait Pucelle jusqu'à le proposer en modèle à ses peintres.

Si saint Jean est placé dans le tableau du Louvre derrière la Vierge et la soutient tendrement, formant avec elle un groupe appelé à devenir célèbre dans la peinture flamande du XVe siècle, c'est que ce motif apparut déjà vers 1380 – 1385 dans un bas-de-page des *Très Belles Heures de Notre Dame de Jean de Berry* (voir la reproduction agrandie chez M. Meiss, 1974, Fig. 352).

Ainsi, la culture picturale de la *Mise au tombeau* du Louvre est-elle imprégnée d'un art favorisé par le duc de Berry. Les comparaisons qui viennent d'être présentées et l'analyse de la *Lamentation au moine chartreux,* du Musée de Bruxelles (notice 45), suggèrent pour le tableau du Louvre la période de 1400 à 1405 environ. Observons qu'à partir de 1396, Jean de Berry, voyageur infatigable, séjourne de plus en plus souvent à Paris ou dans ses résidences des environs (Bicêtre, Conflants, La Grange), il y passe tous les mois ou presque des années 1404, 1405, 1406 et 1408 (F. Lehoux, 1968, III, Itinéraire, p. 423 sq.). Il y a donc bien des chances pour qu'il ait fait exécuter le tableau du Louvre à Paris, plutôt qu'à Bourges ou à Poitiers, les villes les plus importantes de son apanage, mais dont l'activité picturale ne peut se comparer avec celle de la capitale.



Fig. 161 *Descente de croix avec un laïc tenant le vase aux aromates.*
Livre d'Heures exécuté très probablement à Paris, vers 1415. Fol. 142 verso.
New York, collection particulière.



Fig. 162 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
Le Christ mené au prétoire.
Très Belles Heures du duc de Berry. Vers 1400 – 1402.
 manuscrit 11060-1, p. 165.



Fig. 163 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
Le couronnement d'épines.
Très Belles Heures du duc de Berry. Vers 1400 – 1402.
 manuscrit 11060-1, p. 183.

Maître des Heures de Charles III de Navarre dit le Noble, enlumineur dit également le Maître des initiales de Bruxelles

Peintre italien dont l'activité est attestée en France
de 1395 environ à 1408 au plus tard

N° 40

Heures de Charles III de Navarre dit le Noble

Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40

Parchemin
200 × 140 mm
668 pages

Le repos pendant la Fuite en Egypte, p. 175, **Fig. 164**
L'Annonciation, p. 57, **Fig. 166**

HISTORIQUE

Charles III, roi de Navarre, comte d'Evreux, dit le Noble; ancienne coll. du baron Maurice de Rothschild.

BIBLIOGRAPHIE

O. Pächt, 1956, p. 115; M. Meiss, Art B., 1956, p. 195; J. Porcher, 1959, p. 59; M. Meiss, G.B.A., 1963, p 159, Fig. 17; W. D. Wixom, 1965, pp. 84 – 90; M. Meiss, 1967, pp. 49, 123, 229 sq., 232, 235 sq., 323 sq., 355, Fig. 729 – 731, 734, 745, 749, 758, 759, 761, 764, 722, 804, 805, 809, 812, 813; P. de Winter, 1981.

Heures de Londres

Londres, British Library, ms. Add. 29433

Parchemin
223 × 160 mm
219 fol.

L'Adoration des Mages, fol. 167, **Fig. 165**
L'Annonciation, fol. 20, **Fig. 167**
L'Enfer, fol. 89, **Fig. 168**

EXPOSITION

Baltimore, 1949, n° 83.

BIBLIOGRAPHIE

Londres, Brit. Mus., I, 1910, p. 11, pl. XXVI; VI, 1930, p. 8, pl. VIIa; E. G. Millar, 1933, p. 34; O. Pächt, (1948), p. 52 n. 19; O. Pächt, Burl.M., 1956, p. 115; M. Meiss, Art B., 1956, p. 193 sq.; W. D. Wixom, 1965, p. 51 sq.; M. Meiss, 1967, p. 230 sq., 236 sq., 242 sq., 325 sq., 358, 369 n. 13, 396 n. 14, 398 n. 93, Fig. 718, 726, 733, 741, 743, 747, 750, 755 , 760, 762, 765, 769, 776, 784, 790, 799, 806, 811.

COMMENTAIRE

Cet enlumineur, d'origine certainement italienne, formé sans doute à Bologne et à Padoue, apparaît en France dans les dernières années du XIVe siècle, travaille à Paris et revient à Bologne en 1408 au plus tard. Il a peint les initiales historiées des *Belles Heures de Bruxelles du duc de Berry* (Bruxelles, Bibl. royale, ms. 11060-61), livre dont les miniatures principales sont attribuées à Jacquemart de Hesdin et qui se trouvait dans la bibliothèque du prince avant 1402. D'autre part, une miniature datée de 1408 orne les *Statuti della Compagnia dello Spedale di S. Maria della Vita* à Bologne (Bibl. del. Archiginnasio, Deposito Amm. Ospedali N° 4; repr. M. Meiss, 1967, Fig. 792). Comme elle a été certainement exécutée dans cette ville et qu'aucune œuvre de la main de l'artiste faite en France n'est postérieure à cette date, il convient de conclure qu'il rentra alors en Italie.

Pendant quelque temps on a cru reconnaître en ce peintre un certain «Zebo da Firenze dipintore» en déchiffrant ainsi une minuscule inscription tenue par un monstre dans la bordure de la page 414 des *Heures de Charles le Noble*, aujourd'hui au Musée de Cleveland (la meilleure repr. *in* W. D. Wixom, 1965, Fig. 4). Mais la lecture de ce texte (tracé, assez curieusement, à l'envers) reste incertaine et aucun artiste florentin ne correspond à ce nom aux alentours de 1400. De toute façon, l'identification est relativement peu importante car cette bordure n'est pas de la main de l'illustrateur principal des *Heures* de Cleveland mais d'un des membres de son atelier.

Ayant, à juste titre, écarté cette identification, M. Meiss (1967, p. 229 sq.) appela l'enlumineur italien (dont les œuvres furent pour la première fois groupées par O. Pächt, 1948) le Maître des initiales de Bruxelles. Nom de convention qui me paraît mal choisi. De toutes les œuvres connues de ce peintre, ces initiales sont artistiquement le moins intéressantes (**Fig. 162** et **Fig. 163**; on trouve chez M. Meiss, 1967, Fig. 199 – 215, les reproductions des 17 initiales que ce livre contient). Ce sont de petites scènes serrées qui groupent trois à cinq personnages au plus; aucune d'elles ne comporte la moindre indication du paysage; une seule montre un modeste élément d'architecture (**Fig. 162**). En choisissant cette appellation, qu'il ne justifie d'ailleurs pas, Meiss se laissa sans doute séduire par plusieurs considérations: le fait que ces initiales ont été peintes dans un livre destiné au duc de Berry; la date relativement précise (avant 1402); l'importation en France de nombreuses formules iconographiques italiennes, que cet historien analysa, à son habitude, très minutieusement et très utilement; enfin, l'introduction sur la scène de l'enluminure parisienne de l'ornement de feuille d'acanthe, typiquement bolonais. Ces apports sont importants et auraient pu valoir un nom d'emprunt même à un artiste secondaire. Mais c'est loin d'être ici le cas. Cet enlumineur est l'auteur d'une éclatante illustration de plusieurs manuscrits. Je préfère choisir le seul d'entre eux dont le commanditaire est identifié et dont la date, comme on le verra, est peut-être plus précise que celle des initiales de Bruxelles. C'est le *Livre d'Heures de Charles III le Noble* (1361 – 1425), roi de Navarre et comte d'Evreux. J'appellerai donc ce peintre le Maître des Heures de Charles le Noble; mais pour éviter la confusion avec l'usage établi, je garderai en parenthèse le nom dont le baptisa Millard Meiss.

Les *Heures de Londres*, Add. 29433, sont ornées d'enluminures du même artiste encore plus belles et plus évoluées que celles du manuscrit de Cleveland (**Fig. 167** et **168**). Mais leur commanditaire et leur date ne sont pas connus. Alors que l'illustration des *Heures de Charles le Noble* est datable avec une relative précision. Chacune des 24 pages ornées d'une miniature historiée porte les armoiries de Navarre-Evreux et la page 273 est tout entière consacrée aux mêmes armoiries entourées d'un double ornement, à l'italienne et à la française (W. D. Wixom, 1965, p. 51, Fig. 1). Les écus blasonnés sont insérés dans l'ornement de chaque page avec soin, à leurs couleurs rouge (Navarre) et bleu (Evreux) répondent dans la bordure de la miniature les mêmes teintes (**Fig. 164** et **166**). Il n'y a aucune raison de penser que ce ne soient pas les armoiries du commanditaire du livre. Elles ont été identifiées par L. Delisle comme celles de Charles III roi de Navarre et comte d'Evreux.

J'ai cru d'abord que ces armoiries ne pouvaient être postérieures au 9 juin 1404, date de la cession par Charles III roi de Navarre du comté d'Evreux en échange de la ville et du territoire de Nemours que Charles VI, roi de France, érigea en duché-pairie (F. Lehoux, T. III (1968), p. 17, note 6). Je ne suis guère versé dans l'héraldique mais avisé de ses bienfaits pour l'historien de l'art et des pièges qu'elle lui tend. M'étant aperçu qu'en 1412 le héraut de Charles le Noble s'appelait toujours «Evreux» (F. Lehoux, III, p. 260, note 1), j'ai demandé l'avis de J.-B. de Vaivre, qui a étudié les blasons des vitraux de la cathédrale d'Evreux et dont la compétence est incontestable. Il a bien voulu se pencher sur ce problème et il confirme mes soupçons: en dépit du traité de 1404, le roi de Navarre a gardé les armes du manuscrit de Cleveland dans ses sceaux de 1408 et 1409.

Il est donc possible de dater l'exécution des enluminures des *Heures de Charles le Noble* «probablement vers 1405» (M. Meiss, 1967, pp. 243 et 322). Cependant, l'illustration de ce livre paraît de peu postérieure à celle des initiales de Bruxelles car on trouve dans ces livres la fine décoration à la plume de type italien (W. D. Wixom, 1965, Fig. 1 et L. M. J. Delaissé, G.B.A., septembre 1963, p. 133, Fig. 9 ou M. Meiss, 1967, Fig. 194, colonne de droite). Décoration qui paraît abandonnée dans les autres ouvrages du Maître de Charles le Noble. En 1403, ce souverain séjourna en France, surtout à Paris où il possédait l'Hôtel de Navarre.



Fig. 164 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles). *Le repos pendant la fuite en Egypte. Les Heures de Charles le Noble*. Vers 1405. Cleveland, Museum of Art, ms. 64. 40, p. 175.

Il est probable qu'il commanda alors les *Heures* conservées aujourd'hui à Cleveland.

La chronologie des manuscrits illustrés par ce peintre telle que l'a proposée M. Meiss (1967, p. 243) n'est à modifier que de peu : vers 1395, les *Heures* à l'usage du nord de la France, aujourd'hui à Parme (Bibl. Palatina,lat. 159; M. Meiss, 1967, pp. 341-342); vers 1401, les initiales de Bruxelles; vers 1402-1403, les *Heures* à l'usage de Paris, à Oxford (Bodleian Library Douce 62; M. Meiss, 1967, p. 330) et celles, de même usage, à Madrid (Bibl. del Palacio, ms. 2099; M. Meiss, 1967, p. 329); vers 1403, les *Heures* de Cleveland; après 1403 et avant 1408, les *Heures de Londres* (British Library, Add. 29433), les unes et les autres à l'usage de Paris.

Les manuscrits de Parme et de Bruxelles donnent l'impression que l'artiste italien est encore relativement peu apprécié: dans le premier, le chef d'atelier, un peintre français plutôt attardé, ne lui confie que le Calendrier et les quatre Evangélistes; dans le second, Jacquemart de Hesdin lui abandonne les initiales. Mais dans les *Heures* d'Oxford et de Madrid, dont les commanditaires restent inconnus, le Maître des Heures de Charles le Noble joue le rôle de chef d'atelier. Dans ses scènes riches et animées, il n'hésite pas à introduire des architectures italiennes et il les entoure d'une bordure où, parmi les lourdes feuilles d'acanthe, s'installent non seulement des drôleries familières à l'enluminure française et italienne mais aussi des *putti* et d'autres figures nues qui, en France, devaient frapper. Dans la bordure de la page 175 des *Heures de Charles le Noble,* l'une de ces figures est présentée dans l'attitude d'un atlante qui s'agenouille, les deux bras et la tête pathétiquement levés (**Fig. 164**).

Cette figure a pu servir de modèle aux Limbourg qui ont présenté d'une manière fort analogue l'un des ressuscités d'un petit *Jugement Dernier* dans les *Très Riches Heures du duc de Berry* (fol. 34 v.). C'est un motif d'origine italienne (remontant à l'Antiquité) et les Limbourg ont pu le connaître en Italie. Il n'en reste pas moins qu'il fait sa première apparition en France avant 1405, au plus tard, introduit par le Maître des Heures de Charles le Noble.

C'est à partir de ce manuscrit que l'artiste commence à situer ses personnages dans des architectures très ornées et ciselées – on dirait des modèles d'orfèvrerie – directement inspirés des édifices peints par Altichiero dans ses fresques à Vérone. L'évolution du style de l'enluminure, telle que la présente Meiss, paraît tout à fait convaincante: la croissante contamination par les motifs iconographiques propres au milieu parisien franco-flamand; l'adoucissement progressif du coloris où les teintes soutenues et unies de tradition bolonaise sont remplacées par une délicate modulation des tons clairs et doux, qui rendent les volumes des formes moins fermes, moins palpables, bref, moins italiens.

Le tempérament italien de l'artiste détermine aussi sa narration et sa composition. Les scènes tendent vers une abondance et une densité presque étouffantes (**Fig. 164, 165, 166**). Il reste peu de ciel au-dessus du paysage dans le *Repos pendant la Fuite en Egypte* (*Heures* de Cleveland, **Fig. 164**), mais, sous l'influence sans doute de certains Flamands travaillant à Paris, les nuages n'y manquent pas. Ici les architectures sont d'esprit gothique septentrional et la perspective est peu lisible à cause du chevauchement des collines qui s'échelonnent en profondeur. Ces traits persisteront dans le dernier manuscrit de l'artiste exécuté à Paris, comme l'indique son usage, les *Heures de Londres* (British Library, Add. 29433). Dans l'*Adoration des Mages* (**Fig. 165**), la formule compositionnelle est enracinée dans la tradition du Trecento mais la scène est dominée par l'esprit courtois français, jusqu'aux costumes (les rabats blancs d'un des Mages).



Fig. 165 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles). *L'Adoration des Mages. Livre d'Heures*. Vers 1405 – 1408. Londres, British Library, Add. 29433, fol. 67.



Fig. 166 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
L'Annonciation. Les Heures de Charles le Noble. Vers 1405.
Cleveland, Museum of Art, ms. 64. 40, p. 57.

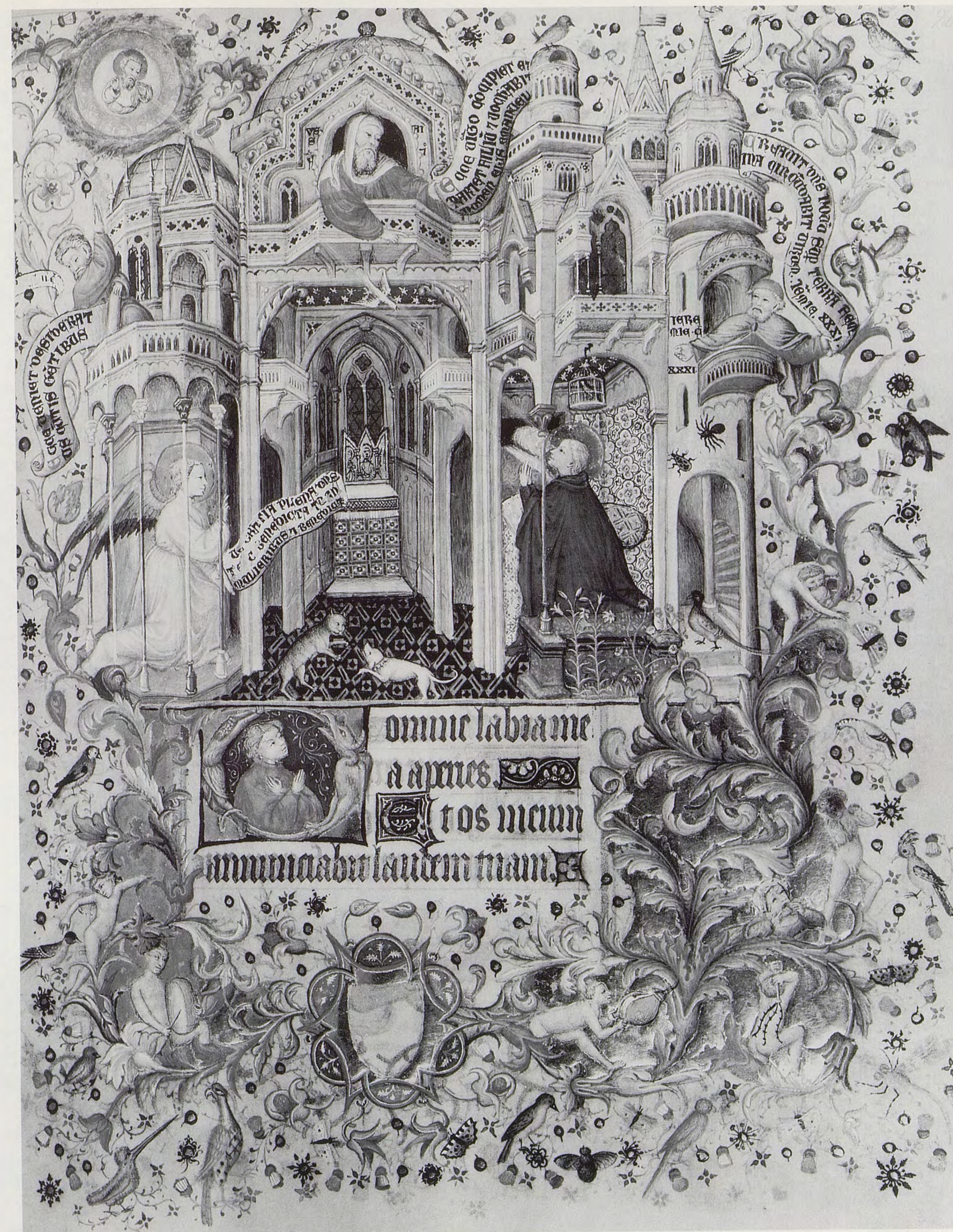


Fig. 167 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
L'Annonciation. Livre d'Heures. Vers 1405 – 1408.
Londres, British Library, Add. 29433, fol. 20.

Les architectures passionnaient l'artiste et elles ne cesseront de s'amplifier. L'édifice emprunté à Altichiero dans l'*Annonciation* de Cleveland (**Fig. 166**) deviendra dans celle de Londres (**Fig. 167**) toute une ville mi-italienne et mi-gothique: coupoles et balcons ajourés d'arcatures côtoient des clochers et des pignons pointus s'agglomérant avec une fantaisie impossible à analyser et à décrire. Il serait imprudent d'y voir l'évolution d'une recherche de profondeur spatiale, car dans l'*Annonciation* de Cleveland (**Fig. 166**), la perspective de la chapelle qui aboutit à un autel surmonté d'un triptyque est bien plus solide et plus convaincante qu'elle ne le sera dans une chapelle analogue de l'*Annonciation* de Londres (**Fig. 167**). Ici, plutôt que d'organiser un ensemble architectural, le peintre l'articule et le ramifie. Il creuse des vides qu'il remplit d'ombre et montre le départ d'un escalier dans la tour à droite. En même temps, il fait saillir des balcons où s'agitent des prophètes. Sa fantaisie paraît débridée et elle nous embarrasse. Si les lis et les roses devant la Vierge sont sans doute des symboles du culte marial, si l'oiseau dans la cage au-dessus d'elle pourrait, à la rigueur, symboliser l'Incarnation, que signifient les énormes insectes sur la tour de Jérémie, le lourd oiseau (qui est tout ce qu'on voudrait sauf un paon) et, surtout, le chien et le chat qui jouent au premier plan entre l'archange et Marie? J'abandonne cette faune aux chasseurs de raretés iconographiques.

Parmi les motifs iconographiques typiquement italiens introduits par le Maître des Heures de Charles le Noble s'impose la représentation de l'Enfer dans l'illustration des Psaumes pénitentiaux qui, dans les livres d'Heures français, n'y intervenaient jamais. Le peintre traite ce thème avec une volubilité exceptionnelle. La juxtaposition des miniatures de ce sujet, selon la méthode judicieuse de Meiss, dans les *Heures* d'Oxford, de Madrid, de Cleveland et de Londres (1967, Fig. 787 – 790), met en évidence l'ambition d'enrichir le récit. La variété des monstres et des supplices est vraiment intarissable. Elle aboutit à la page étonnante des *Heures de Londres* (**Fig. 168**; coul. Fig. 790 *in* M. Meiss, 1967). A l'encontre des autres miniatures, qui superposaient à la cave de Belzébuth des diables en train de s'emparer des âmes sur la surface de la terre, celle de Londres est composée horizontalement. Cela permet de déployer des épisodes anecdotiques et de remplacer la cave par le palais de Satan. Voici sans doute la seule page enluminée en Europe aux alentours de 1400, qui se laisse comparer avec l'éblouissante richesse des célèbres *Heures de Visconti*, illustrées par Giovannino de Grassi (et, plus tard, par Belbello de Pavie), cet opéra du style gothique international. La comparaison se précise lorsqu'on observe que dans les *Heures* milanaises (excellentes reproductions en couleurs, M. Meiss et E.W. Kirsch, 1973, trad. par F. Avril, fol. LF 19 et LF 26), comme dans l'*Enfer* des *Heures de Londres*, de petits châteaux se profilent sur le ciel et de gros insectes abondent, semblables à ceux de l'*Annonciation* de Londres. Notre artiste a dû voir des manuscrits lombards de l'entourage de Grassi.

L'*Annonciation* de Londres (**Fig. 167**) profite d'un principe traditionnel de l'enluminure italienne: la libre disposition du décor historié sur la surface de la page. Les scènes n'y sont pas isolées de la bordure par un cadre ornemental. En général, le Maître des Heures de Charles le Noble obéit à Paris au séculaire principe français de la structure de la page où s'allient harmonieusement la scène historiée, son cadre, la bordure et le texte calligraphié. Mais dans l'*Annonciation* de Londres, les tours et les prophètes débordent sur le pourtour ornemental fleuri et habité par des *putti*. C'est peut-être en regardant cette page que le Maître de Boucicaut sera encouragé à concevoir l'*Annonciation* des *Heures dites de Joseph Bonaparte* (voir la notice 55, **Fig. 279**) où l'architecture s'étend si librement sur l'ornement de la bordure qu'elle le laisse à peine entrevoir.

Le Maître des Heures de Charles le Noble est un grand enlumineur italien du début du XV[e] siècle. Il a travaillé à Paris et il compte dans la vie artistique de la capitale car il s'assimila des traits flamands et français et exerça une influence limitée mais certaine. Cela lui assure une place dans ce livre. Mais la brièveté de sa carrière parisienne – une dizaine d'années au plus – fait réfléchir. Les pages des *Heures de Londres* – l'*Adoration des Mages* (**Fig. 165**), l'*Annonciation* (**Fig. 167**), l'*Enfer* (**Fig. 168**) – étaient peut-être trop «baroques» pour le goût français. Ce manuscrit est un livre de luxe et pourtant il semble avoir été produit non pour un commanditaire mais pour la vente: plusieurs écus d'armes y sont restés vides en attendant d'être remplis par les armoiries de l'acheteur (**Fig. 168**). Le Maître des Heures de Charles le Noble travailla au voisinage de l'éminent Maître de Boucicaut, ce Flamand de Paris qui a su incorporer des éléments d'art italiens à la tradition française. Et lorsqu'il a peint les initiales de Bruxelles pour le duc de Berry, ce grand connaisseur trouva peu après les frères Limbourg – concurrence écrasante.

Les *Heures de Charles le Noble* offrent l'exemple, alors fréquent à Paris mais ici particulièrement frappant, de la collaboration de deux artistes extrêmement différents. Différents non seulement par leur tempérament personnel mais par la culture picturale qui les a nourris. Le peintre italien, qui dirigea la décoration de ce livre, laissa illustrer les Heures de la Passion par un peintre d'origine certainement néerlandaise. Nous reproduisons deux de ces miniatures les plus caractéristiques, les plus personnelles, le *Christ cloué sur la Croix* (**Fig. 169**) et la *Descente de Croix* (**Fig. 170**). Tout s'y oppose à l'art du Maître des Heures de Charles le Noble: l'atmosphère lumineuse d'un coloris très clair et d'un ciel aéré et rendu profond par un pointillé qui fait pâlir l'azur vers l'horizon; le dédain total de la plasticité et de la stylisation des formes qui favorise un canon capricieux de la



Fig. 168 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles). *L'Enfer. Livre d'Heures*. Vers 1405 – 1408. Londres, British Library, Add. 29433, fol. 89.

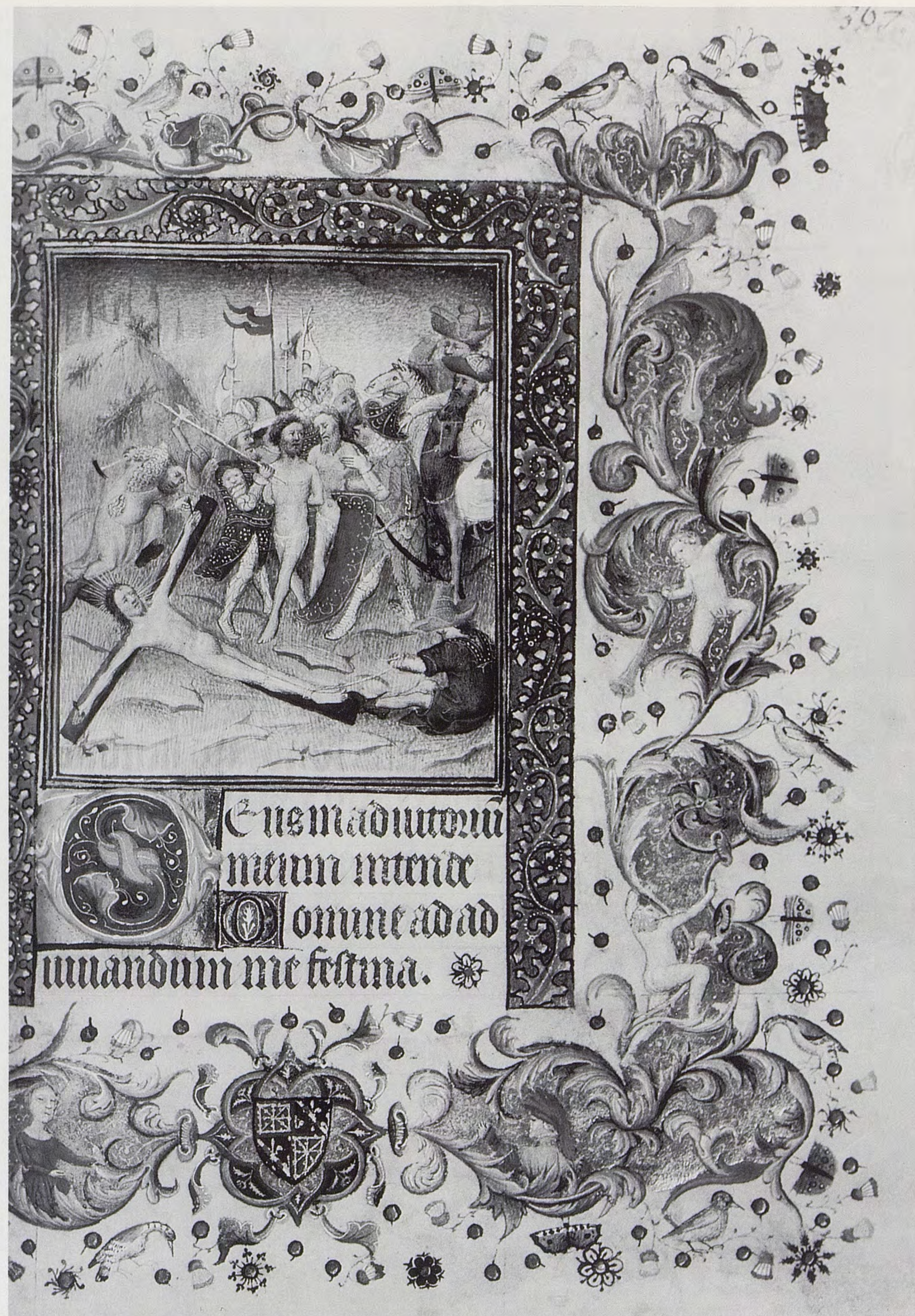


Fig. 169 Maître du ms. Egerton 1070. *Le Christ cloué sur la Croix. Les Heures de Charles le Noble.* Vers 1405. Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 367.



Fig. 170 Maître du ms. Egerton 1070. *La descente de Croix. Les Heures de Charles le Noble.* Vers 1405. Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 395.

figure, la tête grande, les jambes grêles; et, surtout, la farouche volonté d'expression qui inspire la brutale véhémence des bourreaux, l'affaissement pathétique du cadavre détaché de la croix, le lyrique chagrin de Marie. Rien de plus curieux que le voisinage sur la page de ces images chrétiennes, fragiles et légères, avec leurs bordures de la main italienne, aux feuillages volumineux et aux *putti* d'une santé païenne (**Fig. 169** et **170**).

Meiss y voit les œuvres les plus anciennes connues d'un artiste néerlandais que R. Schilling (1954) appela le Maître du Egerton 1070, la cote d'un livre d'Heures à la British Library de Londres. Ce livre produit pour un destinataire inconnu (mais important, à en juger par l'usage de la Sainte-Chapelle de Paris) devint la propriété du roi René d'Anjou. Madame Schilling et Meiss ont groupé environ vingt-cinq manuscrits où ils crurent discerner la collaboration du Maître du Egerton 1070 (M. Meiss, 1974, p. 384 sq.). Dans ses œuvres faites pour Christine de Pisan (en 1409) et, plus tard, en collaborant avec le Maître de Boucicaut, l'artiste néerlandais s'adapta au milieu parisien mais il n'en devint qu'un représentant mineur. Tout en datant de la même période, vers 1405, les cinq scènes de la Passion de Cleveland et les miniatures, certainement du Maître du Egerton 1070, dans les *Heures* de Madrid (Bibl. Nacional, Vit. 25 n° 1; repr. M. Meiss 1968, Fig. 141, 176, 178), Meiss constate leur grande différence. Dans le livre de Madrid, ce peintre se montre intégré dans le milieu parisien, dans celui de Cleveland, il y est inclassable. Si ces scènes de la Passion sont bien de lui, comme c'est probable, elles doivent être nettement antérieures et, de ce fait, corroborer la datation des *Heures de Charles le Noble* vers 1403.

Deux illustrateurs du Boccace Des femmes nobles et renommées

Paris, 1403 et 1404

N° 41

Boccace du duc Philippe le Hardi

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12420

Parchemin
355 × 240 mm
167 fol.

Marcia peint son portrait, fol. 101 v., **Fig. 171**

Irène exécute la polychromie d'une statuette de Vierge à l'Enfant, fol. 92 v., **Fig. 173**

Thamar peint une Vierge à l'Enfant, fol. 86, **Fig. 174**

La Reine Jeanne de Naples, fol. 165, **Fig. 179**

Pamphile tissant, fol. 69, **Fig. 180**

Médée, fol. 26 v., **Fig. 181**

HISTORIQUE

Le colophon de cette traduction française du livre de Giovanni Boccaccio De mulieribus claris (fol. 187 v.) déclare: «Icy fine de Jehan Bocace le livre des femmes renommées, translaté de latin en françois en l'an de grace mil CCCC et un, accompli le XII[e] jour de septembre soubz le temps de tres noble et tres puissant et redoubté prince Charles VI[e], roy de France et duc de Normandie». Volume offert aux étrennes de 1403 au duc de Bourgogne Philippe le Hardi par Jacques Raponde.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 98; Paris, 1955, n° 157; Paris, 1975, n° 94, pl. coul. p. 28.

Boccace du duc Jean de Berry

Paris, Bibliothèque Nationale ms. fr. 598

Parchemin.
385 × 265 mm
161 fol.

Thamar peint une Vierge à l'Enfant, fol. 86,**Fig. 172**

Marcia peint son portrait, fol. 100 v., **Fig. 175**

Irène peint un diptyque, fol. 92, **Fig. 176**

Circé métamorphosant en bêtes ses amants, fol. 54 v., **Fig. 178**

Méduse, fol. 31 v., **Fig. 182**

HISTORIQUE

Une inscription en tête du volume, admirablement calligraphiée par le secrétaire du duc de Berry, Jean Flamel, déclare que son maître reçut ce manuscrit en février 1404 de Jean de la Barre, receveur général des finances en Languedoc et en Guyenne.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 158; Paris, 1975, n°95. (Cat. par F. Avril)

BIBLIOGRAPHIE

G. Peignot, 1841, p. 31; P. Durrieu, 1895, p. 167, 178, Fig. p. 161, 165; 1907, p. 158 – 162; L. Delisle, 1907, p. 158 – 162; II, p. 256, n° 209; B. Kurth, 1911, p. 9 – 104; H. Martin, 1923, p. 72, 101, Fig. CXI – CXIII; C. Couderc, 1927, p. 83, pl. LIII; B. Martens, 1929, p. 192, 193, 241 n. 221, Fig. 7, 42, 43, 48 – 50, 52, 53, 59, 80; O. Pächt, 1940-1941, p. 88, n° 1; L. von Baldass, 1952, p. 6, n° 2; J. Porcher, 1953, p. 13, 14, Fig. 7; E. Panofsky, 1953, p. 52, Fig. 53 – 56; M. Meiss, 1956, p. 194; J.Porcher, 1959, p. 55; Catalogue du Kunsthistorisches Museum, Vienne, 1962, p. 180, n° 125; M. Meiss, 1967, p. 4, 47, 252, 355, Fig. 287, 289, 290, 292, 294, 561; 1968, p. 47, 61, 63, 65, 149, Fig. 368, 369, 372, 373, 561; C. Bozzolo, 1968, p. 42, 46 – 48; 1973, p.92, 93, 96, 98; M. Meiss, 1974, p. 7, 13, 23, 49, 98, 287, 383, 418, Fig. 3, 6, 46, 73, 74, 200.



Fig. 171 Maître du Couronnement de la Vierge.
Marcia peint son portrait.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 101 v.



Fig. 172 Maître des Claires femmes du duc de Berry.
Thamar peint une Vierge à l'Enfant.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 86.

COMMENTAIRE

L'auteur de cette traduction française du livre de Giovanni Boccacio, *De mulieribus claris,* reste inconnu. Ce n'est pas, comme on l'admettait encore récemment, le clerc champenois Laurent de Premierfait, qui traduisit effectivement deux autres ouvrages célèbres de l'écrivain italien, le *De casibus virorum illustrium* (Des cas des nobles hommes et femmes), en 1400 et en 1409, et le *Decameron,* vers 1415.

L'illustration de deux exemplaires des *Claires Femmes* (ou des Femmes nobles et renommées), très luxueux, destinés aux bibliophiles les plus avisés du temps, est d'une importance considérable. Elle devance par la profusion des images les manuscrits italiens consacrés à cet ouvrage de Boccace et elle les dépasse en qualité artistique. Elle témoigne de l'apparition dans l'enluminure française des toutes premières années du XVe siècle d'un courant appelé à être aussitôt développé par deux coryphées du style gothique international, le Maître de Boucicaut (notices 50 à 57) et les frères de Limbourg. Elle confirme la production à Paris des tableaux de chevalet et le vif intérêt qu'on leur portait, en nous montrant des ateliers d'artistes, occupés à peindre des panneaux indépendants.

Il s'agit, dans l'écrit de Boccace, d'un recueil d'une centaine de brèves biographies de femmes illustres qui, à quelques exceptions près, viennent de la tradition littéraire de l'Antiquité. La dernière de ces héroïnes est la reine Jeanne de Naples dont Boccace fréquenta la cour. C'est à une dame de l'entourage de la reine, Andrea Acciaiuoli, comtesse d'Altavilla, qu'il dédia son ouvrage latin. Mais, d'une manière générale, en Italie contemporaine, cet écrit intéressait surtout des humanistes, public qui ne disposait pas des moyens permettant la confection d'un manuscrit très soigné. On constate que les grands seigneurs français devancèrent ici l'aristocratie italienne.

Lorsque B. Martens (1929) eut le mérite de souligner l'intérêt de l'illustration des deux volumes, elle la considéra comme fondamentalement homogène et l'attribua à un chef enlumineur qu'elle appela le Maître de 1402. Cependant, dès 1967, M. Meiss y distingua deux artistes directeurs. Il baptisa le chef de l'atelier d'où sortit l'exemplaire du duc de Bourgogne (fr. 12420) le Maître du Couronnement de la Vierge en y reconnaissant l'auteur du beau frontispice d'une *Légende dorée* copiée en 1402 (Paris, B. N., fr. 242, fol. 1) (**Fig. 183**). Il nomma le chef de l'atelier du second exemplaire (fr. 598) le Maître des Claires femmes de Jean de Berry et jugea la qualité artistique de l'illustration inférieure à l'autre. Ces appellations ne paraissent pas heureuses: il aurait mieux valu parler d'un Maître des Claires femmes du duc de Bourgogne (**Fig. 171, 173, 174, 179, 180, 181, 183**) et d'un Maître des Claires femmes du duc de Berry (**Fig. 172, 175, 176**)

Pour être nécessaire, la distinction établie par Meiss restait insuffisante: un troisième artiste, remarquable, collaborait au volume du duc de Berry. Il a laissé d'autres témoignages caractéristiques de son art dans la *Bible historiale* acquise par le duc de Berry vers 1405 (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5057; voir le fol. 44, M. Meiss, 1967, Fig. 829). C'est un peintre vigoureusement réaliste et expressif. Son origine néerlandaise est encore plus évidente



Fig. 173 Maître du Couronnement de la Vierge.
Irène exécute la polychromie d'une statuette.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 92 v.



Fig. 174 Maître du Couronnement de la Vierge.
Thamar peint une Vierge à l'Enfant.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 86.



◄ **Fig. 175** Maître des Claires femmes du duc de Berry.
Marcia peint son portrait.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 100 v.



Fig. 177 Enlumineur bohémien. *Saint Luc peignant un Calvaire.* 1368. *Evangéliaire de Jean d'Opawa* (Troppau).
Vienne, Nationalbibliothek, ms. 1182, fol 91 v. (détail).



◄ **Fig. 176** Maître des Claires femmes du duc de Berry.
Irène peint un diptyque.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 92.

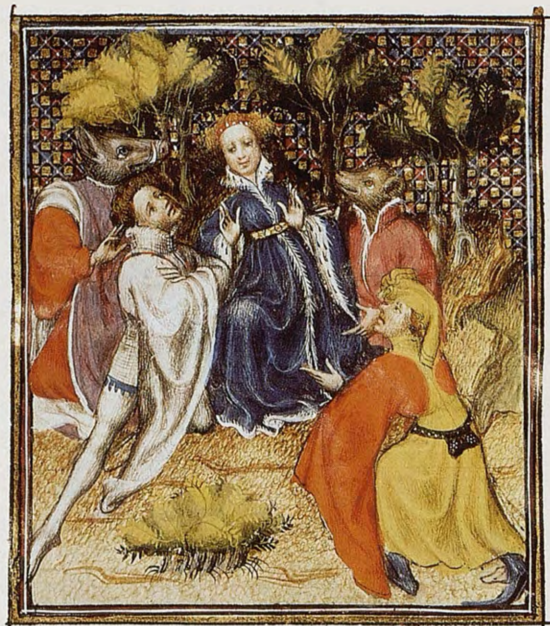


Fig. 178 Enlumineur flamand travaillant à Paris.
Circé métamorphosant en bêtes ses amants.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 54 v.



Fig. 179 Maître du Couronnement de la Vierge.
La reine Jeanne de Naples.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 165.

que celle des deux Maîtres définis par Meiss. Sa couleur est soutenue (*Circé*, **Fig. 178**). Son modelé tantôt fondu, tantôt nerveux, tracé d'une fine pointe du pinceau crée des volumes palpables.

Pour mesurer l'écart de style et de tempérament entre ce peintre audacieux et son émule, le Maître du Couronnement de la Vierge, comparons deux scènes à données narratives analogues: *Circé* entourée de ses amants enthousiastes, certains déjà changés en bêtes (**Fig. 178**), et la *Reine Jeanne de Naples* recevant les dons de ses courtisans non moins empressés (**Fig. 179**). Les deux compositions sont symétriquement équilibrées. Mais l'enchanteresse opère dans la profondeur d'un paysage exotique. La reine de Naples reçoit dans son palais que seule évoque l'architecture du trône habilement raccourcie mais qui n'en reste pas moins plaqué sur la surface peinte. D'un côté, une animation outrée qui imite des airs courtois, une galéjade à l'accent bourgeois, fraîche et gaie comme les vieilles drôleries marginales. De l'autre, une figure de ballet féodal, dont un dessin rythmé tempère le maniérisme, préserve une grâce naturelle. Deux aspects de l'art des Flamands au service de la civilisation française dont un apporte un piment réaliste d'essence germanique et l'autre s'assimile le séculaire parfum latin. *Circé* pourrait être un tableau de chevalet, un incunable préeyckien. *La reine de Naples* reste une classique enluminure de style gothique international dans sa version française. La palette de son auteur obéit à une harmonie délicate des tons précieux et assourdis. Le peintre de *Circé*, en quête d'un effet frappant, accumule des teintes plus fortes et plus franches, juxtaposées comme au hasard.

Le programme de l'illustration des deux exemplaires est le même et comporte le même nombre d'images ou presque. Les deux ateliers ont dû travailler en contact direct puisque certaines compositions y apparaissent pratiquement identiques. Les dessins de ces scènes ont été confiés à des exécutants différents (ainsi, par exemple, le fol. 60 v. du ms. 12420 et le fol. 60 r. du ms. 598). L'art de ces ateliers est parallèle. Il se situe au même niveau d'évolution stylistique, tant pour ce qui est de l'observation de la vie familière et de la nature que dans le domaine des recherches spatiales. Seules dépassent ce niveau l'acuité et la vigueur du peintre néerlandais qui a contribué à l'exemplaire du duc de Berry une bonne vingtaine d'enluminures dont *Circé* (**Fig. 178**).

Meiss eut raison de souligner que l'activité de tous ces peintres ne se manifeste à Paris que dans les années 1402 – 1404, du moins dans l'état actuel des recherches. La seule explication valable de cette singulière disparition de la capitale serait, me semble-t-il, d'admettre qu'ils sont rentrés aux Pays-Bas. Cela est surtout vraisemblable en ce qui concerne l'excellent peintre néerlandais car sa palette où des bleus profonds s'accompagnent souvent de jaune et le type de visage, plein mais ovale, de *Circé* se retrouveront dans quelques années à Tournai, chez Robert Campin.

Ce bref passage des trois peintres constitue-t-il vraiment, comme on l'a dit, un jalon historique capital dans l'enluminure à Paris? Furent-ils les premiers à y montrer l'exemple d'une fusion équilibrée de la traditionnelle graphie élégante avec une curiosité de la vie plus intense et plus vaste? Les premiers à y introduire un nouveau répertoire de personnages, les uns d'une tranquille solidité, les autres — les hommes surtout — d'une laideur et d'une vitalité virulentes? Annoncent-ils ainsi le Maître de Boucicaut, les Limbourg et le Maître de Bedford? Ou partagent-ils avec ces artistes un fonds commun de culture picturale qu'ils apportent tous des Pays-Bas? Problème dont le poids n'est peut être qu'apparent. Car ces peintres (le Maître de Bedford excepté) ont probablement débuté à Paris dès 1402 – 1405. A nos yeux, ils représentent tous la nouvelle vague flamande qui nourrit l'art français. Le seul trait qui rend l'art des peintres des Boccace de Berry et de Bourgogne «antérieur» dans ce groupe c'est leur italianisme très restreint, superficiel.

Il y a longtemps que les représentations des femmes peintres dans ces deux manuscrits ont frappé les historiens. Montrer un peintre au travail dans son atelier n'est pas là une nouveauté. L'art de l'Antiquité tardive et l'art byzantin ont connu ce thème. Mais ce n'est, bien entendu, qu'aux périodes d'un naturalisme assidu qu'on peut rencontrer l'image de l'artiste saisi dans la vérité de son attitude professionnelle et placé dans son atelier équipé de ses ustensiles.



Fig. 181 Maître du Couronnement de la Vierge.
Médée.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 26 v.



Fig. 180 Maître du Couronnement de la Vierge.
Pamphile tissant.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 69.

Telle est l'étonnante miniature du Dioscoride de Vienne, datant de 512 environ mais copiant une composition hellénistique: rien n'y manque, le mouvement vif du peintre qui se retourne pour regarder son modèle, le chevalet, le banc avec les coquilles remplies de couleurs (pl. I *in* V. Wylie Egbert, *The Medieval painter at work,* Princeton, 1967). Il faudra attendre la seconde moitié du XIVe siècle au nord des Alpes pour trouver une image comparable dans une miniature bohémienne de 1368 (**Fig. 177**). Et comparable en même temps aux *Femmes peintres*. Non pas par le style mais par l'esprit de profusion et de précision descriptives. Dans la miniature bohémienne le peintre est saint Luc; il dessine un Calvaire (le Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean), et non la Vierge à l'Enfant dont il était le premier portraitiste légendaire. Son tableau encadré est fixé sur la planche qui sert de chevalet, où, ingénieusement, des chevilles amovibles permettent de déplacer l'ouvrage à exécuter. Non



Fig. 182 Maître du couronnement de la Vierge.
Méduse.
Boccace. Des Femmes nobles et renommées. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 31 v.

moins pratique est le grand siège à dais dont le dossier comporte des étagères où ranger des pots de couleurs et une boîte. Des pinceaux et divers récipients remplis de couleurs bleus ou rouges animent de leurs taches le jaune du bois (pour la repr. coul. voir le frontispice de Wylie Egbert).

Les peintres des deux Boccace appartiennent à une génération plus récente, ils désirent plus de précision et ils sont capables de la rendre. Leurs six images nous renseignent admirablement sur le mobilier et l'outillage d'un peintre parisien dans son atelier. Le tableau est toujours un panneau solidaire de son cadre sculpté. Les sujets religieux sont classiques: la Sainte Face (**Fig. 173**), diptyque où ce buste sera bientôt accompagné d'un buste de la Vierge (**Fig. 176**), la Vierge à l'Enfant (**Fig. 172, 174**). Le sujet profane est par contre sensationnel: un autoportrait. On le fait, bien entendu, à l'aide d'un miroir convexe qui renvoie une image réduite en échelle mais complète de ce qu'on a choisi de peindre. Ce miroir, on peut le tenir de la main gauche (**Fig. 171**) ou le suspendre tout près (**Fig. 175**). Nous voyons le peintre de panneaux exécuter la polychromie d'une petite statue en bois de la Vierge à l'Enfant (**Fig. 173**); c'était collaborer intimement avec le sculpteur, compléter le relief de façon parfois essentielle car c'est le peintre qui donnait le regard à l'œil que le ciseau laissait aveugle ou presque. L'ameublement, le siège, le chevalet sont d'une variété surprenante. La palette peut être diversement échancrée (**Fig. 171** à **176**), carrée à manche plus ou moins long ou oblongue et arrondie. L'artiste travaille normalement dans un logis. Mais il lui arrive de s'installer en plein air, sur l'herbe, dans la courette de sa maison (**Fig. 172**). Ce n'est point pour nous suggérer «un jardinet du Paradis» (Cat. Exp. *Technique de la peinture, L'atelier les Dossiers du département des peintures n° 12,* Musée du Louvre, 1976, p. 9). Mais bien en vertu d'une pratique qui, à l'époque de la technique préeyckienne, tenait compte du séchage des couches picturales au soleil; le rideau rouge ramassé en sac pend au dais du meuble (comme c'était l'usage d'en pendre au baldaquin du lit) pour être déployé et régler l'éclairage.

Chose curieuse, en l'Italie du XIVe siècle, qui a créé en enluminure d'admirables scènes de genre et des portraits d'écrivains dans leur étude, à Sienne, à Bologne, à Florence, à Milan, bien rares sont les représentations d'un peintre dans son atelier. Celle due à Pietro de Pavia, de 1389, montre simplement un moine enluminant un livre posé devant lui sur un pupitre, personnage plaqué contre un fond ornementé (pl. 272, *in* P. Toesca, 1966). A l'époque même de nos deux *Boccace* – vers 1405, selon L. Castelfranchi-Vegas (*Etudes Ch. Sterling,* 1975, pp. 91 sq. Fig. 65) – Michelino da Besozzo a représenté saint Luc en train de mettre la dernière touche à un petit tableau de la *Vierge à l'Enfant* qu'il tient à la main. Il est debout dans un intérieur peu profond, devant un fond orné d'un semis de fleurs. A gauche et à droite du saint, sur deux coffres très bas, quelques godets avec des couleurs, un pupitre avec un livre nous rappellent son activité de peintre. Ce sont ses attributs, au même titre que le bœuf couché au pied de l'évangéliste, bête incroyablement maniérée, maigre, nerveuse et gracieuse comme une gazelle. On est loin de la chaude et familière ambiance d'un atelier de peintre au nord des Alpes. Les représentations d'un peintre assis devant son chevalet dûes à l'enlumineur vénitien Cristoforo Cortese, publiées par I. Toesca (*Paragone,* 29, 1952, Fig. 21) et par L. Armstrong (*Warburg Journal,* 46, 1983, pl. 11 b) excluent l'évocation de l'atelier et ne sont pas antérieures à 1420.

L'intérêt pour le rendu remarquablement précis et minutieux du métier à tisser la soie et la laine (**Fig. 180**) (fr. 12420, fol. 69 et fol. 71, repr. coul. pl. 16B et 16D *in* M. Thomas, 1979) n'est pas pour nous surprendre chez des artistes grandis aux Pays-Bas dont l'économie était basée sur les industries drapières.



Fig. 183 Maître du Couronnement de la Vierge. *Couronnement de la Vierge. Légende dorée.* Vers 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 242, fol. 1.



ekta + noir et blanc

Fig. 184 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410. *Petite Pietà ronde.* Paris, Musée du Louvre.

Peintre travaillant probablement à Paris

aux alentours de 1410

N° 42

Petite Pietà ronde (la Pitié de Notre Seigneur)

Revers:

La couronne d'épines et les trois clous sur fond rouge

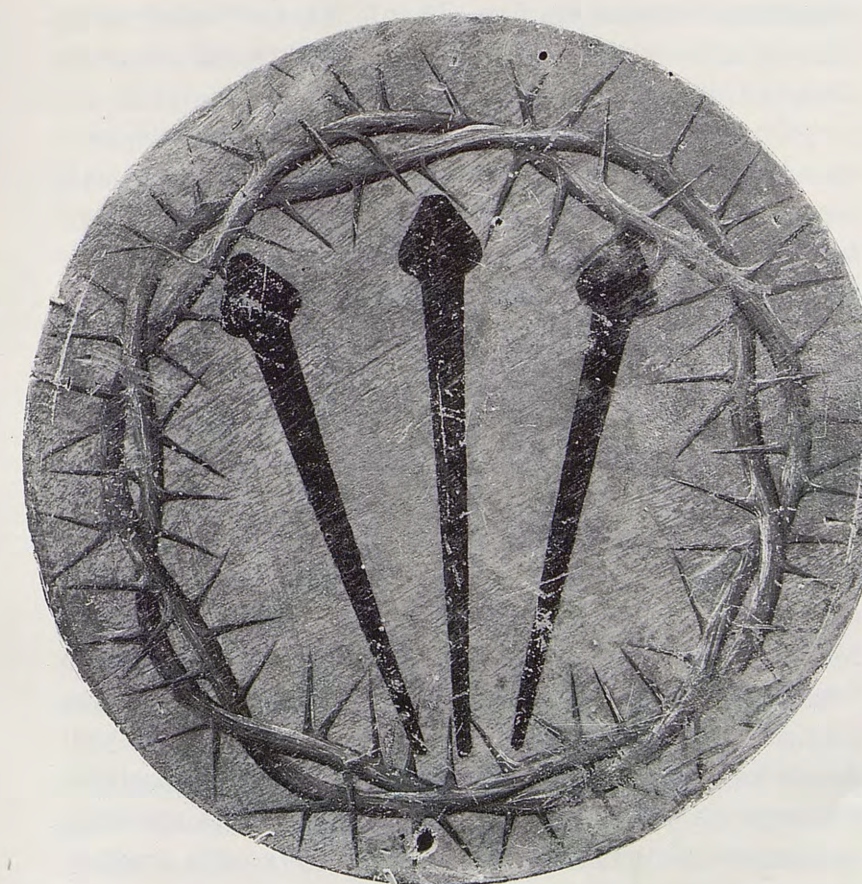


Fig. 185 Dos du panneau de la Fig. 184.
La couronne d'épines et les trois clous de la Crucifixion.

Paris, Musée du Louvre, R. F. 2216

Bois: noyer (Marette n° 411)
Forme ronde. Cadre taillé dans la masse du panneau
Diamètre extérieur: 22,8 cm. Diamètre de la surface peinte: 17 cm

Fig. 184 et **185**

HISTORIQUE

Provenance inconnue; Coll. Camille Benoît; don de M. Fenaille, 1918.

EXPOSITION

Vienne, 1962, n° 18, p. 91.

BIBLIOGRAPHIE

P. Durrieu, 1918-1919, p. 63; G. Brière, 1919, p. 233; 1924, p. 273, n° 315; P.-A. Lemoisne (1925), p. 5; H. Fierens-Gevaert, 1927, p. 33; C. Terrasse (1928), p. 14 et pl. 9; P.-A. Lemoisne, 1931, p. 58 et pl. 34b; J. Dupont, 1937, p. 3 et 14; Ch. Sterling, 1938, p. 58 et Fig. 52; 1941, rép. p. 7 n° 29; G. Ring, 1949, p. 192, n° 8 et pl. 4 et 175; E. Panofsky, 1953, p. 85; Cat. Louvre, 1965, p. 4, n° 7 et pl. 18 – 20; M. Troescher, 1966, p. 62 et Fig. 25; M. Meiss, 1967, p. 63; 1974, p. 280, Fig. 484.

COMMENTAIRE

On n'a pas besoin de longues analyses pour constater que la petite *Pietà* ronde (ou, comme l'appelait plus authentiquement P. Durrieu, en 1918-1919, la *Pitié de Notre Seigneur),* conservée au Louvre, sort du même milieu sinon nécessairement de l'atelier qui a produit la *Mise au tombeau* décrite dans la notice 39 (**Fig 152**).

Les deux tableaux partagent le type du Christ, le doux visage dérivé de Beaumetz, le dessin (quasi identique) du corps, le large flot de sang coagulé incrusté dans le flanc droit, les blessures sanglantes des mains et des pieds. Ils partagent le luxe des vêtements striés d'or, des tissus diaphanes d'une virtuosité recherchée, les galons aux lettres orientales. Le fond d'or du *tondo* est plus riche, tout couvert en cercles concentriques d'ornements poinçonnés et guillochés; il comporte cependant des étoiles à huit branches identiques à celles du fond de la *Mise au tombeau.* Le coloris des deux tableaux est proche mais moins soutenu dans la *Pietà* (voir les planches en couleurs **Fig. 152** et **184**). Mais une rareté iconographique apparaît dans le *tondo* : le vieillard qui soutient les pieds du Christ porte des vêtements plus riches que celui qui soutient sa tête (un rubis entouré de six perles est fixé sur le sommet de son bonnet broché). Ainsi la place d'honneur paraît-elle réservée à Nicodème et non à l'opulent Joseph d'Arimathie.

Une autre différence iconographique importante consiste en l'introduction de la couronne d'épines sur la tête du Christ, encadrée de longues et belles boucles qui retombent jusqu'à la poitrine. L'artiste insiste sur la couronne: il l'a peinte au dos du panneau, sur un fond rouge, encerclant les trois clous de la Crucifixion (**Fig. 185**). Chaque fois les épines sont longues et aiguës (**Fig. 184**). Depuis saint Louis, le culte de la couronne d'épines était traditionnel dans la famille royale de France. Le tableau du Louvre est certes d'un luxe digne d'un prince. Charles VI, son frère Louis d'Orléans, son oncle Philippe le Hardi auraient pu le commander ou le recevoir en cadeau. Il y a cependant quelques raisons sérieuses de penser plutôt à Jean de Berry. Nous avons des preuves que la couronne d'épines était l'objet de sa vénération toute particulière. Non seulement il possédait la relique d'une Sainte Epine pour laquelle il commanda un superbe reliquaire à ses armes, aujourd'hui au British Museum (Meiss, 1967, p. 40, Fig. 571 et 842). Mais l'inventaire de ses collections dressé en 1401-1402 mentionne «un tableau de bois quarré ou il a une Pitié de Notre Dame tenant une couronne d'espines tachés de sang tout de paincture et devant ledit ymage a une courtine vert» (Guiffrey, *Inventaires,* I, n° 77). Nous connaissons des commandes et quelques représentations de tels rideaux protecteurs. On en munissait des œuvres considérées comme précieuses (voir **Fig. 262**).

Les liens de parenté qui unissent les deux tableaux facilitent l'appréciation de la différence de leur langage artistique. Il ne s'agit pas seulement de deux peintres distincts mais d'un art plus évolué, plus ferme dans la *Pietà.* Le groupe y est parfaitement conçu pour s'inscrire dans un cercle. Il est organisé symétriquement autour de la Vierge, seule figure verticale et placée dans l'axe de la composition. Tous les assistants se penchent vers la Vierge et le Christ. Sur le sol, le linceul blanc du Christ et la robe rouge pâle de la Madeleine ne manquent pas dans leurs plis de faire écho à la courbe du *tondo.* Cette composition frontale et d'allure monumentale témoigne avec évidence de la filiation des petits tableaux français peints aux alentours de 1400 des retables d'églises ou de chapelles. Le *tondo* hérite de l'exigence de lisibilité, il peut être admiré d'assez loin. Nul doute que nous n'ayons là un de ces tableaux ronds agencés en diptyques à l'aide de charnières qu'on suspendait sur des chaînettes au-dessus du lit et qu'on refermait l'un sur l'autre avant de les emporter en voyage dans un bel étui de cuir feutré et souvent armorié. G. Brière (1919, p. 236) a compilé une liste fort complète des mentions de cette sorte de tableaux ronds dans les inventaires qui se succèdent depuis celui du roi Charles V (1379-1380) jusqu'à celui du duc de Berry, de 1401-1402, où figure «un austres tableaux de bois rons en deux pièces» dont les sujets étaient religieux (Guiffrey, *Inventaires,* I, p. 24, n° 38). Car le dos de la petite *Pietà* est peint, il était destiné à être vu; ce *tondo* devait se plier pour couvrir son pendant.

On ne peut prouver que le *tondo* du Louvre a été commandé par le duc de Berry ou qu'il lui a appartenu. Mais il représente un art étroitement lié à celui de la *Mise au tombeau* tout en étant beaucoup plus évolué. Les personnages sont nettement dégagés les uns par rapport aux autres. Rangés sur plusieurs plans successifs, ils occupent un espace dont la profondeur est sensible. Ils sont d'ailleurs situés sur un terrain étendu: le sol devant la Vierge n'est pas amorphe et vertical comme celui de la *Mise au tombeau,* il consiste en terrasses rocheuses d'un brun verdâtre qui s'échelonnent en profondeur; et l'on découvre, à gauche, derrière Joseph d'Arimathie agenouillé, entre le manteau bleu de la Vierge et le manteau violet de Nicodème et, à droite, derrière la Madeleine des bouts d'un sol marron que respecte l'or du fond. Il y a là une timide indication d'un niveau d'horizon, d'un paysage, bien rudimentaire par rapport à ce qu'on voit depuis longtemps dans l'enluminure française. La plasticité des corps est recherchée par l'artiste: la comparaison entre deux cadavres du Christ, dont les contours sont si proches, est à cet égard très éloquente.

Il est d'autant plus surprenant de voir la cohérence de la vision naturaliste de ce groupe soudainement interrompue par un énorme nimbe rayonnant peint en or; le soupçon que ce nimbe a été ajouté s'impose dès qu'on l'examine de près. Groupés par trois, ses rayons ne partent pas d'un centre commun; et trois d'entre eux sont beaucoup plus minces

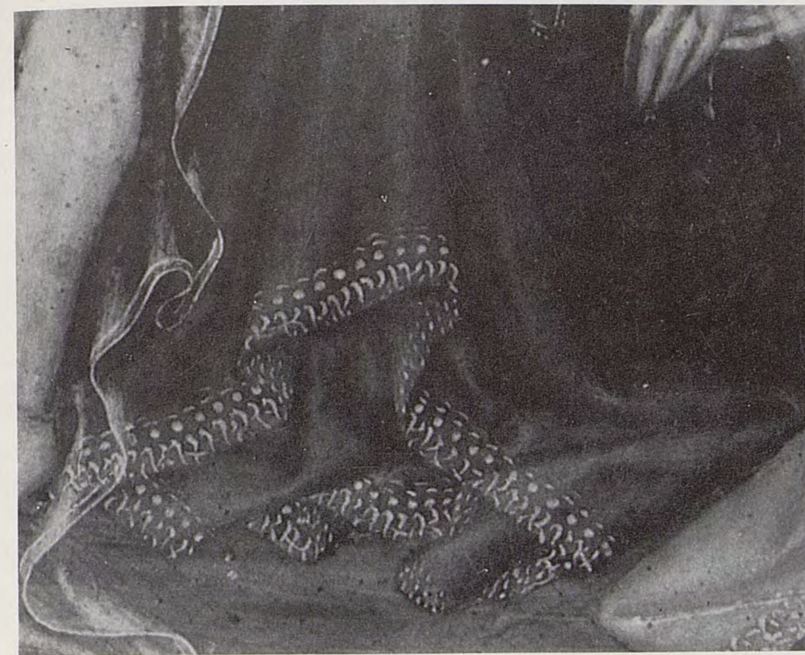


Fig. 186 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410. *Plis du manteau de la Vierge.* Détail de la *Petite Pietà ronde.* Paris, Musée du Louvre.

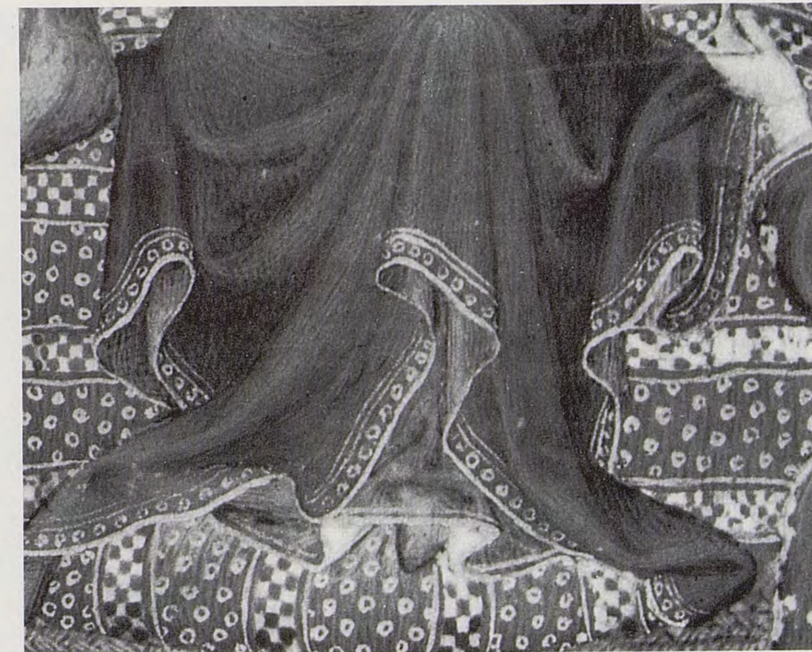


Fig. 187 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Plis du manteau de la Vierge.* Détail de l'*Adoration des Mages. Les Heures du maréchal Boucicaut.* Vers 1410 – 1412 probablement. Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 83 v.

et plus courts que tous les autres. C'est une négligence qu'il est difficile d'imputer au peintre si soucieux de l'exactitude des autres détails. Il est possible que le nimbe ait été ajouté peu de temps après l'exécution du tableau, à la demande d'un propriétaire dont la piété s'offensait de l'absence de cet attribut. C'est un des cas où le dernier mot appartient au laboratoire.

Le fait qu'un tableau comme le *tondo* du Louvre ait pu convenir au duc de Berry fait penser à une observation de M. Meiss, dont la connaissance des œuvres possédées par ce mécène et l'analyse de son goût doivent être toujours considérées. En parlant d'un des enlumineurs du duc qu'il baptisa le Maître de la Cité des Dames (lequel, par ailleurs, ne peut pas être l'auteur du *tondo*), Meiss dit: «He shared the Duke's passion for order, geometry, and monumentality» (1967, p. 299). C'étaient précisément les qualités qui distinguent les œuvres du Maître de Boucicaut, l'enlumineur (et peut-être peintre de tableaux, mais lui aussi certainement pas l'auteur du *tondo*) qui travaillait à Paris dans les années 1405 – 1420 environ (voir les n°s 50 à 57). Paradoxalement, si le duc de Berry connaissait ses œuvres (elles figuraient dans ses collections), il n'a jamais passé commande à cet artiste (Meiss, 1968, p. 299). La seule Déploration combinée avec la Pietà – le thème exact du *tondo* – qu'on trouve aujourd'hui de la main du Maître de Boucicaut diffère considérablement du tableau du Louvre tant par sa composition largement horizontale que par la plupart des motifs iconographiques (*Livre d'Heures,* Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett, ms. 78 CA, fol. 213, repr. *in* Meiss, 1968, Fig. 234).

Pourtant, c'est dans l'œuvre du Maître de Boucicaut qu'on découvre quelques éléments de l'art du *tondo.* Le Maître de Boucicaut(notices 50 à 57), absorbant l'influence italienne, accuse la structure volumineuse des corps drapés de façon alors novatrice en France. Lorsqu'il peint une Vierge assise et vue de front, le genou de cette figure est saillant et il commande une chute de plis claire et logique (**Fig. 187**). Il en est de même de la Vierge du *tondo* (**Fig. 186**). On est cependant amené à constater que le peintre de ce tableau est moins avancé dans le traitement des drapés que ne le fut le Maître de Boucicaut dans les années 1410 – 1412, période qu'illustre notre **Fig. 187.** Car il réduit au minimun l'articulation du volume des pans du drapé.

Par ailleurs, la technique de la peinture sur panneau lui permet de nuancer le modelé, de rendre les chairs et les étoffes denses à un degré que de très rares enlumineurs parisiens sauront égaler avant les Limbourg et cela seulement dans les *Très Riches Heures du duc de Berry* (1412 env. – 1416). On pense à certains parmi les illustrateurs de deux manuscrits des comédies de Térence, le volume qu'on a nommé le *Térence des ducs,* qui date de 1405 à 1410 environ (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 664; repr. M. Thomas, 1979, pl. 19) et celui offert à Jean de Berry aux étrennes de 1408 (Paris, B. N., ms. lat. 7907 A; repr. Meiss, 1974, Fig. 66) (notice 48). Le style général de ces miniatures n'a aucun rapport avec le *tondo* mais elles partagent avec lui, outre l'intérêt pour une caractérisation attentive des visages, une vive gesticulation des mains, telle qu'on l'observe chez la Vierge et le saint Jean du tableau du



Fig. 188 Peintre du duc de Berry travaillant probablement à Paris vers 1400 – 1405. *Tête de la Vierge.* Détail de la *Mise au tombeau.* Paris, Musée du Louvre.



Fig. 189 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410. *Tête de la Vierge.* Détail de la *Petite Pietà ronde.* Paris, Musée du Louvre.

Louvre. On peut y ajouter la tendance commune à rendre souvent rectilignes les contours des formes ce qui contribue à donner aux personnages un aplomb vertical. Dépassé de loin par l'enluminure, qui prend possession du monde visible dans sa totalité, s'empare des architectures et des paysages, le petit *tondo* peut cependant rivaliser avec la peinture des livres, et même la devancer, dans l'évocation convaincante de la présence corporelle des personnages.

La juxtaposition de deux têtes de la Vierge (**Fig. 188** et **189**) fait apparaître comment, tout en dérivant d'un prototype commun, celle du *tondo* renouvelle l'ancien modèle auquel restait fidèle la *Mise au tombeau*: elle remplace le suave lyrisme funèbre franco-siennois par une douleur plus familière et d'autant plus captivante. Les sourcils légèrement levés donnent au regard rivé à la tête du Christ une intensité qui n'a rien de conventionnel. La Madeleine, qui dans les deux tableaux joue un rôle identique – elle se penche sur le bras du Christ et le touche délicatement de ses deux mains – est, dans le *tondo,* tout empreinte, on dirait, toute tremblante d'une émotion humainement vraie. Il s'agit d'un artiste considérable, tant par sa sensibilité religieuse et son observation de la vie, que par la maîtrise de l'exécution picturale. Son attention à l'accent réaliste, en vue d'une expression accrue, son refus d'embellissement à l'aide d'une stylisation graphique, font soupçonner sinon une origine du moins une contamination flamande. Mais sa conception du deuil, à la fois profonde et modérée, baignant dans un climat de tendresse muette, est, comme dans la *Mise au tombeau*, foncièrement française.

Voilà pourquoi, en dépit de quelques judicieux rapprochements avec des têtes qu'on trouve dans les œuvres du Maître de Bedford, il est difficile de suivre J. Porcher (*Connoisseur,* 1961, p. 148 et 149) qui attribua à cet enlumineur le *tondo* du Louvre en le datant vers 1420: c'était un peintre épris du mouvement et d'expression, d'origine nettement septentrionale et beaucoup moins imprégné d'éléments français de la culture artistique qui régnait à Paris au début du XVe siècle (voir notices 59 et 60).

Il n'est donc pas permis de suggérer l'identification de l'auteur du *tondo* ni avec un enlumineur connu par ses œuvres ni avec un artiste que citent les documents. Quant à la date du tableau, Meiss l'a située vers 1408 (1974, p. 208 et légende de la Fig. 484). Cette relative précision surprend car les arguments stylistiques sur quoi elle s'appuie sont vagues et pas tout à fait exacts, comme s'ils étaient basés sur un examen des photographies plutôt que sur une analyse minutieuse et répétée de l'original. Ils sont également basés sur la comparaison avec des exemples bourguignons, celui en particulier du *Retable de Saint-Denis,* de Bellechose, qui date de 1416. Il est préférable de proposer simplement les alentours de 1410, période plus étendue que suggèrent les observations qui viennent d'être réunies.



Fig. 190 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410. *Groupe de personnages autour du Christ.* Détail de la *Petite Pietà ronde.* Paris, Musée du Louvre.

noir et blanc

Maître de la Cité des Dames

Enlumineur travaillant à Paris vers 1400-1415

N° 43

Christine de Pisan. Le Livre de la Cité des Dames

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 607

Parchemin
360 × 265 mm
79 fol.

Raison, Droiture et Justice apparaissent à Christine. Raison l'aide à construire la Cité, fol. 2, **Fig. 191**

HISTORIQUE

Jean duc de Berry.

EXPOSITION

Paris, 1955, n° 162.

BIBLIOGRAPHIE

P. Paris, 1836 – 1846, V, p. 183; L. Delisle, 1907, p. 270; C. Couderc (1910), p. 24, pl. LV; L. Schaefer, 1937, pp. 184, 187, Fig. 116, 118, 120; C. Gaspar et F. Lyna, 1937 – 1947, I. p. 412, n° 170; M. Meiss, Art. B., 1956, p. 193; 1967, pp. 299, 312, 356; 1974, pp. 13, 290, 378, 381, 434, n. 1, Fig. 36, 39, 43.

Christine de Pisan. Mutacion de fortune

Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. gall. 11.

Parchemin
350 × 255 mm
140 fol.

Christine de Pisan contemple les Peintures dans la Salle de Fortune, fol. 53, **Fig. 197**

BIBLIOGRAPHIE

S. Solente, 1953, 3 v.; M. Meiss, 1967, p. 356; 1974, pp. 9 sq., 16, 291, 378, 380, Fig. 13, 16, 28, 31.

Maître de la Cité des Dames

Enlumineur travaillant à Paris vers 1400-1415

N° 43

Christine de Pisan. Œuvres

Londres, British Library, Harley 4431

Parchemin
368 × 285 mm
398 fol.

Droiture accueille Christine et ses compagnes dans la Cité en voie d'achèvement, fol. 323, **Fig. 193**

Christine de Pisan offre son Livre à la reine Isabeau de Bavière, fol. 3, **Fig. 196**

HISTORIQUE

Exécuté pour Isabeau de Bavière.

EXPOSITION

Londres, 1932, p. 31 sq. n° 40, pl. XL.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, 1907, I, p. 134 sq.; H. Martin, 1923, p. 75 sq., 101 sq., Fig. CXIV; Catalogue British Museum, Reproductions, IV, 1928, p.14, pl. XXXV; L. Schaefer, 1937, pp. 119 – 208, Fig. 1 – 40; J. Porcher, 1953, pp. 7 n. 10, 20 n. 38, 25 sq., 45 sq.; F. Saxl et H. Meier, 1953, III, 1. pp. 173 – 187; M. Meiss, Art. B., 1956, p. 193; J. White, 1967, p. 224 n. 19, pl. 54 a; M. Meiss, 1967, index; 1968, index; 1974, pp. 13, 24, 32, 39 sq., 290, 292 sq., 378 sq., 434 n. 31, 436 n. 51, 437 n. 73, 439 n. 114, 133, 440 n. 156, 163, 165, Fig. 38, 42, 45, 114, 136 sq., 142, 148, 151, 154, 155.

Thomas de Saluces. Chevalier errant

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12559

Parchemin
343 × 263 mm
209 fol.

Les neuf Preuses, fol. 125 v., **Fig. 194**

Les princes de l'Orient, fol. 162, **Fig. 195**

HISTORIQUE

La famille de Saluces.

BIBLIOGRAPHIE

A. Champollion-Figeac, 1868, p. 423; C. Manfredi, 1890; E. Gorra, 1892, p. 82; M. Bernardi, 1957, p. 33; E. Pellegrin, 1964, p. 409, A. Griseri, s.d. (1966?), Fig. 9 et 11; M. Meiss, 1967, p. 356; 1974, pp. 14 sq., 157, 159, 381, Fig. 18, 47 – 49, 56.

Boccace. Des cas des Nobles Hommes et Femmes

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 16994

Parchemin
390 × 278 mm
345 fol.

La mort de la reine Brunehaut, fol. 307, **Fig. 198**

BIBLIOGRAPHIE

M. Meiss, Art. B., 1956, p. 193 n. 25; 1967, p. 356; C. Bozzolo, 1968, p. 27 sq.; M. Meiss, 1974, pp. 15, 17, 378, 381, Fig. 54, 72, 519.



Fig. 191 Maître de la Cité des Dames. *Raison, Droiture et Justice apparaissent à Christine. Raison l'aide à construire la Cité. Christine de Pisan. Le Livre de la Cité des Dames.* Vers 1405. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 607, fol. 2.

COMMENTAIRE

Le nom convenu de cet enlumineur anonyme lui vient de l'illustration de quatre exemplaires du *Livre de la Cité des Dames*, ouvrage rédigé par Christine de Pisan entre décembre 1404 et avril 1405. Sous la direction de l'auteur, l'artiste en inventa la composition que lui-même et son atelier multiplièrent dès 1405. Deux de ces exemplaires ont été offerts par Christine au duc de Berry et au duc Jean sans Peur. Une cinquième copie sera incluse dans un recueil des *Œuvres* de la femme de lettres, offert par elle à la reine Isabeau de Bavière (**Fig. 196**).

La pensée dominante de ce livre est une plaidoirie pour les femmes dépourvues de toute défense dans un royaume troublé par les luttes intestines et, en même temps, une glorification de la contribution des femmes à la civilisation. L'influence directe de Boccace, de son écrit *De mulieribus claris,* traduit en français dès 1401 (par un anonyme), sous le titre *Des femmes nobles et renommées,* est patente. Mais Christine de Pisan connaissait non seulement, bien entendu, l'italien mais aussi, très probablement, le latin. La miniature initiale résume allégoriquement l'argument essentiel de l'ouvrage (**Fig. 191**). La composition est divisée en deux parties. A gauche, à Christine désolée d'être née femme plutôt qu'homme, apparaissent *Raison* (un miroir à la main), *Droiture* (avec une règle) et *Justice* (avec un récipient de mesure). Elles l'encouragent à construire une cité dont les pierres seront autant de faits éminents accomplis par les femmes. C'est ce que montre la partie droite de la composition : Christine (qui raconte ces faits dans le livre) prépare le lit de mortier aidée par Raison qui place les moellons. Cette composition est répétée dans tous les exemplaires connus ; seuls varient les détails réalistes, objets ou accessoires du costume (M. Meiss, 1974, Fig. 35 – 38). Mais ce qui frappe aussitôt c'est l'ampleur monumentale de la composition qui fait penser à l'influence de la peinture murale italienne.

Trait encore plus évident dans les illustrations par le même artiste du *Decameron* de Boccace conservé à la Bibliothèque Vaticane (lat. 1989, fol. 268 v., M. Meiss, 1974, Fig. 8) où la taille réduite des figures rend plus impressionnante l'ordonnance de l'architecture. M. Meiss a d'ailleurs prouvé que le Maître de la Cité des Dames connaissait les fresques de Bartolo di Fredi à San Gimignano (1974, p. 378, Fig. 534 et 535). D'autres italianismes, d'ordre stylistique et même technique, sont incontestables chez cet artiste. Mais à l'encontre du Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles) (notice 40) et du Maître de l'Epître d'Othéa (notice 46), ce n'était pas un Italien. Son origine flamande est probable, elle perce à travers son langage de formes francisé, et se laisse sentir dans sa propension aux thèmes profanes qui favorisent l'évocation de la nature et de la vie citadine (**Fig. 192, 193, 198, 199, 200**). Car, s'il n'a pas manqué d'illustrer un ou deux *Livres d'Heures* et plusieurs exemplaires de la *Bible historiale* de Guiart des Moulins, il était plus à l'aise dans la mise en image des textes historiques (Tite Live, Valère Maxime, *Chroniques de France* ou de *Burgos,* romans de chevalerie, Boccace, la *Cité de Dieu,* cette théologie de l'histoire, cet affrontement de la foi chrétienne avec le sort de l'humanité) ou allégorique (quelques écrits de Christine de Pisan).

Cette énumération suffit pour qu'on s'attende à une production collective, une activité d'un grand atelier et, souvent, l'association de celui-ci avec d'autres ateliers d'enluminure. L'invention par le maître lui-même de la composition d'une scène et les variantes dues aux collaborateurs qui répètent cette scène dans plusieurs exemplaires de la *Cité des Dames* sont évidentes. Ainsi, la représentation de la *Droiture qui introduit Christine dans la Cité dont la cons-*



Fig. 192 Atelier du Maître de la Cité des Dames. *Droiture accueille Christine et ses compagnes dans la Cité en voie d'achèvement. Christine de Pisan. Le Livre de la Cité des Dames.* Vers 1405. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1178, fol. 64 v.



Fig. 193 Atelier du Maître de la Cité des Dames. *Droiture accueille Christine et ses compagnes dans la Cité en voie d'achèvement. Christine de Pisan. Recueil de ses œuvres.* Vers 1410. Londres, British Library, Harley 4431, fol. 323.



Fig. 194 Maître de la Cité des Dames. *Les neuf Preuses. Thomas, marquis de Saluces. Le Chevalier errant*. Vers 1404. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12559, fol. 125 v.



Fig. 195 Atelier du Maître de la Cité des Dames. *Les princes de l'Orient. Thomas, marquis de Saluces. Le Chevalier errant*. Vers 1404. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12559, fol. 162.

truction s'achève paraît dans le manuscrit fr. 1178, fol. 64 verso de la Bibliothèque Nationale de Paris (**Fig. 192**) d'une main française alors que la même scène, dans l'exemplaire offert à la reine Isabeau (Londres, British Library, Harley 4431, fol. 323), trahit l'intervention d'un peintre d'origine flamande (**Fig. 193**): la composition entière est plus ramassée et moins plane, toutes les formes, vivement éclairées, sont volumineuses, les personnages ne portent pas l'empreinte d'une élégance mondaine quelque peu maniérée et, parmi les bâtiments, figure un gable à redants qui, en France, ne semble pas pratiqué hors la Bourgogne et les provinces du Nord.

Lorsque le Maître de la Cité des Dames aborda un thème de tradition romanesque, il se montra médiocrement doué pour évoquer l'élégance courtoise. Il en témoigne dans son illustration, vers 1404, du *Chevalier errant,* roman écrit en français par Thomas III marquis de Saluces (Saluzzo) lors de son emprisonnement près de Turin en 1395 (plutôt qu'en 1403-1404, à la cour de Charles VI, comme on le dit parfois). Il a été amené à représenter les *neuf Preux* et les *neuf Preuses,* sujet déjà bien connu par les inventaires de tapisseries du XIV[e] siècle et par la description du superbe château de Coucy où Louis d'Orléans fit sculpter, vers 1400, ces figures héroïques et les fit placer sur le manteau des deux cheminées monumentales de la Grand'Salle. Le peintre les aligne par paires mais sans souci du rythme dans des salles ouvertes d'une structure claire, plus intéressante que le dessin des personnages (**Fig. 194**). L'inspiration de telles miniatures est à chercher, semble-t-il, dans les tapisseries et les peintures murales. Aussi n'est-il pas surprenant de voir ces pages transposées à leur tour en fresques d'une salle du château de Manta près de Saluces. Ce décor a été commandé par Valeran, bâtard du marquis Thomas, aux alentours de 1420, à en juger par le costume. Exemple célèbre du style gothique international en Italie, son auteur, un peintre piémontais très proche de Giacomo Jaquerio, a placé ses personnages sur un gazon fleuri, sous des arbres au feuillage dense. D'avoir inspiré ces gracieuses peintures est le titre d'honneur principal des pages un peu candides du Maître de la Cité des Dames. Son imagination a été stimulée davantage pour inventer l'ambitieuse image allégorique de l'*Hostel de Fortune* (repr. M. Meiss, 1974, Fig. 49) et son ordonnance spatiale fut plus heureuse dans les pages consacrées aux *Princes de l'Occident* (repr. M. Meiss, 1974, Fig. 18) et aux *Princes de l'Orient* (**Fig. 195**). Ici, sa documentation sur les costumes et les coutumes des Arabes et des Turcs (comme celle du Maître de Flavius Josèphe et des Limbourg) paraît venir, du moins en partie, des miniatures orientales. Son Orient est en tout cas plus authentique que celui du Maître de Boucicaut dans le *Livre des Merveilles* (notice 52).

Les préoccupations spatiales de l'artiste sont déjà manifestes dans toutes ces miniatures. Elles ne cesseront de s'intensifier et cela, semble-t-il, sous l'influence du Maître de Boucicaut. En 1409, en illustrant la première version des *Dialogues de Salmon,* cet artiste confia quelques enluminures au Maître de la Cité des Dames et à son atelier. Ce sont des scènes situées dans des paysages qui frappent par leur étendue (M. Meiss, 1974, Fig. 71 et notre **Fig. 200**). Ils sont composites, des collines qui portent des châteaux ou des églises y forment autant d'îlots gauchement agencés dans l'espace. Et ils s'étagent verticalement, ce qui souligne leur conception archaïque. Pourtant, leurs ciels ne sont pas indifférents. Dans celui que nous reproduisons, des nuages turbulents, des cirrus parfaitement observés, chassés par le vent, emplissent d'un souffle épique ce récit du voyage de Salmon qu'on voit recevoir de Charles VI des dons pour l'église Notre-Dame-de-Hal et les porter en Brabant.

Le contact entre les deux artistes s'établit alors et l'on observe, deux ou trois ans plus tard, comment, après avoir vu dans la seconde version des *Dialogues de Salmon* (certainement postérieure à 1411), l'impressionnante chambre du roi Charles VI, peinte par le Maître de Boucicaut (**Fig. 255**), notre artiste peint à son tour dans le frontispice des *Œuvres* de Christine de Pisan la chambre où celle-ci offre son manuscrit à la reine Isabeau de Bavière (**Fig. 196**). Cette comparaison amène à dater l'illustration de ce recueil vers 1412 au plut tôt.

Mais la chambre de la reine est un exploit en évocation spatiale qui dépasse celui du Maître de Boucicaut. Passé sous silence par Panofsky, reproduit (en petit) mais à peine commenté par M. Meiss (qui cependant l'appelle «famous», 1974, p. 292), ce frontispice n'a été dignement apprécié que par J. White (1967, pp. 224-225, Fig. 54a). Dans son remarquable ouvrage sur l'évolution de l'illusionnisme spatial dans la peinture de l'Occident (surtout en Italie), ce critique analysa avec finesse et concision le raccourci de la chambre rectangulaire par l'expédient de deux lits latéraux vus, «selon l'expérience optique du peintre qui suit la nature», comme obliques et convergents. Ce schéma perspectif fondamental est enraciné dans la tradition du Trecento, remontant à Maso di Banco et Ambrogio Lorenzetti. Il n'est donc pas question de chercher ici un unique point de fuite, cible des orthogonales. Par contre, l'expérience de la valeur tonale des teintes planes, propre à un bon enlumineur septentrional, lui a fait exalter le rouge des deux lits, cette couleur ayant la vertu de «saillir» (**Fig. 196**).

L'artiste a escamoté sa difficulté de nous faire sentir la récession de l'espace au centre de la pièce en y installant les dames d'atour de la reine. Mais par le raccourci anoptique des poutrelles du plafond et celui, cher au Maître de Boucicaut, des volets ouverts vers nous, il a réussi à créer un intérieur le plus ĉonvaincant dans sa profondeur que nous connaissions actuellement dans la peinture au nord des Alpes avant van Eyck et Fouquet. L'encadrement de ce coup d'œil dans la chambre de la reine par un «arc diaphragme» s'ajoute pour nous persuader que le peintre de ce frontispice connaissait les procédés du Maître de Boucicaut.

Une analogue volonté de creuser l'espace d'un intérieur architectural est manifeste chez un excellent membre de l'atelier du Maître de la Cité des Dames qui, vers les mêmes années, 1410 – 1412, illustre un exemplaire de la *Mutacion de Fortune* de Christine de Pisan (aujourd'hui à Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. gall. 11). Au fol. 53 (**Fig. 197**), Christine est en train de contempler les peintures de la Salle de Fortune. La perspective y est moins habile que dans la chambre de la reine, peut-être parce que le Maître de la Cité des Dames eut la permission d'y entrer et d'en prendre croquis tandis que son collaborateur créa la Salle de Fortune de pure fantaisie. Les obliques des parois latérales y fuient l'une vers l'autre trop impérieusement. On y sent d'ailleurs l'énergie propre à ce peintre qui lui a permis de dessiner le personnage de Christine avec une élégante fermeté de ligne et de volume. Cette image a aussi le grand mérite de nous donner une idée assez précise d'une des ordonnances possibles des peintures murales, au début du XVe siècle, dans les salles de châteaux. Ici, c'est presque un couloir mais pour regarder les peintures à l'aise et lire les «tituli» explicatifs qui les accompagnent, on a installé un long banc. Les peintures murales que le Maître de l'Epître d'Othéa a représentées dans la Salle de Fortune (M. Meiss, 1974, Fig. 2, 29 et 30) sont beaucoup moins lisibles de par le métier sommaire de cet artiste.

Toujours vers les années 1410 – 1412, nous suivons les aspects les plus personnels de l'art du Maître de la Cité des Dames: l'horizon citadin de son imagination et ses réactions sensibles au spectacle de la nautre dont il témoigna en animant le ciel de nuages. Parmi les femmes illustres affligées par les revers du sort, Boccace n'a pas omis la fameuse reine Brunehaut qui a fini par mourir soit attachée à la queue d'un cheval, soit écartelée. Le peintre adopte la seconde tradition (**Fig. 198**). Mais ce ne sont pas les personnages qui nous attirent dans son image, bien que le naïf naturel de leurs gestes ne manque pas d'attrait. C'est l'idée de situer la scène sur le pavé d'une rue, devant les bourgeois curieux et horrifiés qui sortent de leurs maisons. Et c'est la volonté du peintre de nous y mêler, de nous forcer à y assister du plus près possible par la vertu d'une composition hardiment découpée à travers les maisons et les chevaux. Une vue à vol d'oiseau que le grand Brueghel emploiera pour nous faire participer à son *Pays de Cocagne* composé comme une estampe japonaise.

Une ambiance analogue d'intimité urbaine mais rendue plus intense par l'épais silence de la neige nous captive dans une page du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais traduit par Jean de Vignay, qui sort de l'atelier du Maître de la Cité des Dames vers 1410 – 1412 (La Haye, Bibl. royale, ms. 72 A 24, fol. 10). Dans une de ses anecdotes historiques l'encyclopédiste par excellence du XIIIe siècle raconte comment l'empereur Henri III observa une nonne qui sauva du froid un clerc en le portant sur son dos (**Fig. 199**). L'artiste nous introduit de nouveau au cœur même de la scène. Il nous permet de l'épier d'en haut. En nous plaçant en même temps devant l'enceinte crénelée d'une ville, qui se dresse au premier plan, il use d'un procédé fort ancien, celui d'Ambrogio Lorenzetti dans sa célèbre vue de Sienne au Palazzo Pubblico. Dans le même décor mural, Ambrogio a

Fig. 196 Maître de la Cité des Dames.
Christine de Pisan offre son livre à la reine Isabeau de Bavière. ▶
Christine de Pisan. Recueil de ses œuvres.
Vers 1410 – 1412. Londres, British Library, Harley 4431, fol. 3.





représenté l'Hiver sous la figure allégorique d'un homme chaudement vêtu et entouré de flocons de neige. Il ne paraît pas exclu qu'il existait de sa main un paysage couvert de neige. Mais dans ce qui est parvenu jusqu'à nous, il faut attendre jusqu'aux premières années du XVe siècle (avant 1407), pour voir un paysage enneigé dans le *Mois de Janvier* sur les parois de la Torre dell'Aquila au château de Trente.

Que ces fresques fascinantes soient ou non d'un peintre italien, elles sont fortement marquées par l'esprit septentrional et leur auteur est capable de multiplier des détails dignes d'un enlumineur. Quelques années plus tard, vers 1414-1415, le Maître de la Cité des Dames peindra un autre paysage de neige dans un exemplaire du *Decameron* (Rome, Biblioteca Vaticana, Palat. lat. 1989, fol. 242 v.; repr. M. Meiss, 1974, Fig. 689). Le célèbre *Mois de Février* des Limbourg, antérieur à 1416, est un équivalent rural des images citadines du Maître de la Cité des Dames. C'est donc un artiste parmi les plus avancés dans le domaine du paysage et dans l'évocation de l'intérieur domestique. Il mérite une place historique plus éminente que celle que lui assigne M. Meiss (1967, p. 299) lorsqu'il écrit que ce peintre «could scarcely have been considered one of the great illuminators of the time».

Fig. 197 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
Christine de Pisan contemple les peintures dans la Salle de Fortune. Christine de Pisan. Mutacion de Fortune. Vers 1410 – 1420.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. gall. 11, fol. 53.

Fig. 198 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
La mort de la reine Brunehaut. Boccace. Des cas des nobles hommes et femmes. Vers 1415.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 16994, fol. 307.



Fig. 199 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
L'empereur Henri III observe une nonne qui sauve du froid un clerc en le portant sur son dos. Vincent de Beauvais. Miroir historial. Vers 1410 – 1412.
La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms. 72 A, fol. 10.

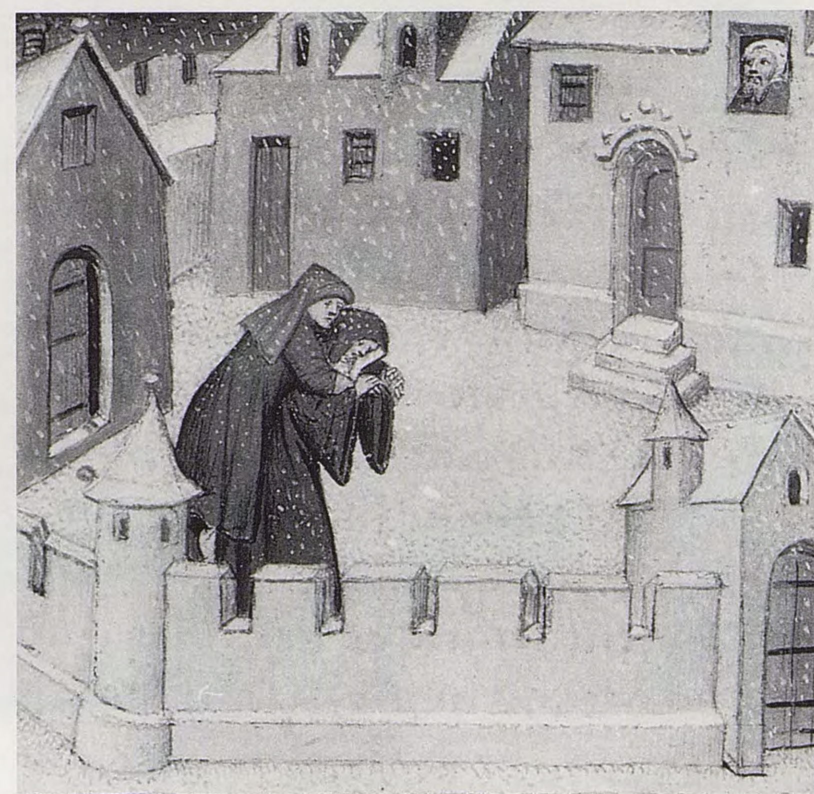




Fig. 200 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
Pierre Salmon reçoit du roi Charles VI des dons pour l'église Notre-Dame-de-Hal et les porte en Brabant. Pierre Salmon. Réponses à Charles VI et Lamentation. Vers 1409. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 69.



Fig. 201 Peintre (flamand?) travaillant à Paris. *Gaston Phébus donne des ordres à ses veneurs. Gaston Phébus, Le Livre de la Chasse.* Vers 1405 – 1410. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 13.

Maître du Livre de la Chasse de Gaston Phébus

Peintre travaillant à Paris vers 1405 – 1415

N° 44

Gaston Phébus, Livre de la Chasse

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 616

Parchemin
370 × 280 mm
220 fol.

Gaston Phébus donne des ordres à ses veneurs, fol. 13, **Fig. 201**

La chasse au daim, fol. 85 v., **Fig. 204**

La quête au bord du bois, fol. 62 v., **Fig. 205**

Le déjeuner des chasseurs, fol. 67, **Fig. 206**

Du lapin et de toute sa nature, fol. 26 v., **Fig. 207**

HISTORIQUE

Aimar de Poitiers (fin XVe siècle); Bernard de Cles, évêque de Trente (après 1525); archiduc Ferdinand de Tyrol; marquis de Vigneau; acquis par Louis XIV en 1661.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, p. 34, n° 92; Paris, 1926, pp. 36 – 38, n° 45; Paris, 1955, p. 101, n° 212, pl. XXVIII; Vienne, 1962, p. 156, n° 113, pl. 137.

BIBLIOGRAPHIE

P. Paris, 1836 – 1846, V., pp. 213 – 215; L. Delisle, 1868 – 1881, II, p. 299 sq.; A. de Champeaux et P. Gauchery, 1894, p. 152 sq.; C. Couderc, 1909; 1910, pp. 20 – 22, pl. XLVIII-XLIX; H. Martin, 1923, pp. 71, 101, Fig. CIX, CX; C. Couderc, 1927, pp. 77 – 80; H. Martin, 1928, p. 55, 107, Fig. LXXI, LXXII; B. Martens, 1929, pp. 171, 197, 255 n. 375, 266 n. 505 – 507, Fig. 78, 79; E. Panofsky, 1953, I, p. 51 sq., 380 n. 512, Fig. 50; J. Porcher, 1959, p. 65, pl. LXXIV; P. Wilhelm (1965); E. Spencer, 1966, p. 612; M. Meiss, 1967, pp. 59, 218, 363 n. 39, Fig. 439; 1968, pp. 35, 131; 1974, pp. 42, 60 sq., 261, 363, 367, 443 n. 251, 252, Fig. 253, 255, 260; G. Tilander, 1971; C. Nordenfalk, 1977; G. Bise, 1978.

COMMENTAIRE

Gaston III comte de Foix et vicomte de Béarn dit Phébus ou Phoebus (1331 – 1391) était un seigneur plus pittoresque encore que le maréchal de Boucicaut (notice 50). L'origine de son surnom fut peut-être son éclatante chevelure blonde. Il a pris en tout cas le soleil pour devise. Comte à douze ans, combattant les Anglais quatre ans plus tard, il participa ensuite aux «croisades» des Teutoniques en Prusse, fut l'un des fidèles du dauphin Charles lors de la Jacquerie, lieutenant du roi en Languedoc et vainqueur des ducs d'Armagnac et de Berry. Sur la fin de sa carrière, il comptait parmi les feudataires les plus somptueux du royaume.

C'est alors, en 1387 – 1389, qu'il écrivit son manuel de la chasse destiné à devenir célèbre. Méridional affable mais souvent violent, la chasse fut sa passion, il serait mort subitement comme on lui versait de l'eau sur les mains, au retour d'une chasse à l'ours. Il aurait possédé seize cents chiens. En quoi il paraît suivre une mode de sa génération, en dépassant le duc de Berry mais distancé par Bernabò Visconti, tyran de Milan, qui obligea ses sujets à entretenir en bonne santé jusqu'à cinq mille dogues «vautres» entraînés à «coiffer» le sanglier, gibier qui le fascinait. Le livre de Phébus ne traite pas de la chasse au vol avec les oiseaux de proie.

Ce n'était pas le premier manuel cynégétique français du XIVe siècle. Nous devons à deux érudits suédois, G. Tilander (1931) et C. Nordenfalk (1977), les études les plus poussées tant de l'ouvrage de Phébus que de ceux qui l'ont précédé. Le plus ancien, le *Roman des déduits et des oyseaults* (1359 – 1370), dû à Gace de la Buigne, ne compte



Fig. 202 Peintre français travaillant à Paris vers 1380.
La poursuite des cerfs déhardés. Henri de Ferrières.
Le Livre du roi Modus et de la reine Ratio. 1379.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12399, fol. 19 v.

pas pour notre propos car il n'était pas illustré. L'auteur du traité suivant, fort réputé, *Le Livre du roi Modus et de la reine Ratio (la Pratique et la Théorie)*, a été identifié par G. Tilander comme Henri de Ferrières, un noble normand (**Fig. 202**). Ici, les illustrations importent pour la filiation iconographique et même stylistique (les arbres, le sol) du plus ancien manuscrit du livre de Phébus, datant de 1390 environ, bien qu'il ne soit orné que de dessins rehaussés de grisaille (le ms. fr. 619 de la B. N. de Paris notre **Fig. 203**). Les relations artistiques et chronologiques entre cet exemplaire et celui qui fait l'objet de la présente notice ont été précisées par C. Nordenfalk (1977) et analysées par M. C. Léonelli (Cat. Exp. *Fastes*, Paris, 1981, n° 314). Je suivrai leurs conclusions presque toujours.

L'exemplaire orné de grisailles (**Fig. 203**) porte, d'origine, les armes de Foix et celles du successeur direct de Gaston Phébus, Jacques I de Grailly, comte de Foix. Comme le style et le costume le permettent et comme l'auteur lui-même se réfère à une illustration de son texte, il est légitime de se demander si nous n'avons pas ici le manuscrit «princeps», exécuté pour Phébus entre 1389 et 1391. Il est cependant peu vraisemblable que, sachant le *Livre du roi Modus* pourvu d'images en couleurs et désirant le surpasser par son texte, le comte Gaston ait pu se satisfaire de simples grisailles. Je partage donc l'opinion de C. Nordenfalk en supposant que l'exemplaire de l'auteur ne nous est pas connu et qu'il devait ressembler le plus à l'exemplaire conservé à Leningrad, illustré en couleurs (C. Nordenfalk, 1977, Fig. 5).

L'auteur des grisailles travaillait certainement en Avignon (M. C. Léonelli, 1981). En simplifiant les données des ouvrages lombards (voir p. ex. P. Toesca, *Il Trecento*, 1951, Fig. 707), il adopta une conception stylistique singulière. Son dessin des personnages et des animaux est plein de vie et témoigne d'un sens de l'observation aigu; tandis que le paysage est schématisé à l'extrême. Les arbres au feuillage rigide et aux souches posées sur le sol ressemblent à des jouets découpés dans une mince feuille de métal, les terrains sont parsemés de touffes d'herbe indiquées simplement par quelques traits parallèles. Le désintérêt pour la nature est patent. Il est certain, comme le pense M. C. Léonelli (1981), que le peintre visait dans ces images un but didactique, qu'il voulait surtout montrer les attitudes véridiques des veneurs et du gibier. Mais en comparaison avec ces grisailles, les enluminures du *Livre du roi Modus* (ou, plus exactement, de sa première partie intitulée *Le livre des déduits*, la seule qui traite de la chasse) semblent respirer la nature: les arbres et le sol y varient d'une image à l'autre (repr. *in* P.-L. Duchartre, *Dictionnaire de la chasse*, 1973, pp. 50, 84, 205 (coul.), 216 (coul.), 332, etc., ouvrage remarquable où il est aisé de comparer les images des traités d'Henri de Ferrières et de Gaston de Foix). La schématisation des paysages en grisaille est si rudimentaire qu'elle a rejoint la naïveté de l'imagerie populaire du début du XIXe siècle (voir *Les petits chasseurs*, Lille, p. 137 *in* P.-L. Duchartre, *op. cit.* p. 137).



Fig. 203 Peintre français travaillant à Avignon à la fin du XIVe siècle.
La chasse au daim. Gaston Phébus.
Fin du XIVe siècle.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 619, fol. 75.

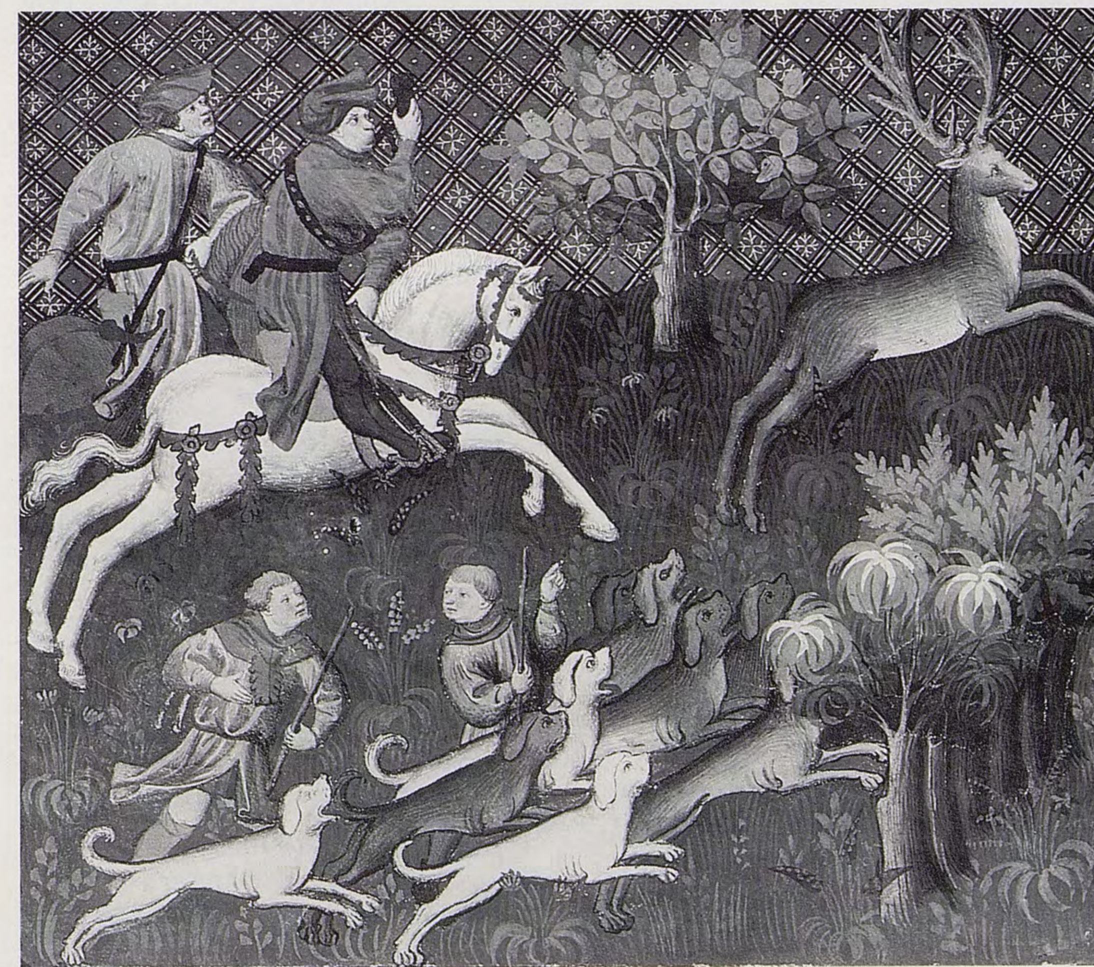


Fig. 204 Peintre (flamand?) travaillant à Paris.
La chasse au daim. Gaston Phébus.
Le Livre de la Chasse.
Vers 1405 – 1410.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 85 v.

L'auteur des grisailles a bien connu *Le Livre du roi Modus*. Plus d'une fois il en garde les éléments essentiels de la composition, les groupes de cavaliers ou de chiens (**Fig. 202** et **203**). Mais la filiation est encore plus directe entre l'exemplaire de 1390 environ et celui que nous étudions ici, d'une quinzaine d'années postérieur (**Fig. 203** et **Fig. 204**). Certes, la célébrité de ces enluminures rutilantes éclipsa les mérites des grisailles. M. C. Léonelli (1981) les a revendiqués: cet illustrateur a suivi le texte plus fidèlement que son successeur et l'accent de vie authentique qu'il impartit aux hommes et aux bêtes est indéniable. Cet accent est discret, confié tout entier à la sûreté et à la justesse du trait. Economie et maîtrise du langage graphique qui désignent l'artiste comme français. Il a fourni à son successeur, peintre de tempérament et peut-être d'origine flamands, des compositions que celui-ci a souvent copiées avec des variantes secondaires. Mais je ne partage pas l'avis que le dessinateur avait un «sens de la nature supérieur» à celui du peintre. En copiant les compositions en couleurs, celui-ci les a enrichies fondamentalement.

Il n'était pas seul à l'ouvrage. Chef d'atelier, il composa toutes les illustrations mais beaucoup d'entre elles furent exécutées par des collaborateurs, les uns qui alourdirent les contours noirs des formes, un autre, spécialisé, semble-t-il, dans les figures à petite échelle (les pages du chenil et de la confection de divers filets) rendit les visages un peu mièvres. L'enluminure consacrée au lapin, avec son vaste paysage où, sous l'azur pâlissant du ciel, s'estompent jusqu'à devenir spectraux les châteaux et un moulin à vent, est sans équivalent dans le livre (**Fig. 207**). La frappante ressemblance du paysage avec celui de la *Légende d'Aracoeli* dans le ms. fr. 606, fol. 46 (repr. M. Meiss, 1967, Fig. 817) fait penser que cette page a été confiée au Maître de Egerton 1070. Par sa perspective aérienne, elle devance les réalisations plus magistrales, plus fines du Maître de Boucicaut. Souvent, dans le ms. fr. 616, le feuillage et les plantes sont simplement répétés. Pourtant, on sent dans l'ensemble de l'illustration une unité de palette, beaucoup de vigueur rustique et de variété dans les visages, de la souplesse dans les mouvements.

Le frontispice (**Fig. 201**), peint par le chef d'atelier, se passe presque partout de contour linéaire, les formes sont délimitées par la rencontre des couleurs différentes, l'espace est convaincant. La profondeur l'est encore davantage dans le *Déjeuner des chasseurs* (**Fig. 206**), composition qui emprunte ses dispositions essentielles au dessin du manuscrit avignonais (fr. 619, fol. 56) mais qui lui donne corps et vie; et cela, en dépit de la rudesse, de la grossièreté relative de l'exécution. Ja partagerai donc l'admiration de H. Martin (1923, p. 101) pour le peintre qui «peut-être est le premier qui se soit essayé à nous montrer, avec un sentiment très réel de la nature, la fraîcheur mystérieuse des sous-bois». Telle me paraît la page qui enseigne «Comment on doit aller en quête entre les champs et la forêt» (**Fig. 205**). Elle offre le plus ancien regard direct plongeant dans l'ombreuse intimité d'une forêt, modeste mais vénérable ancêtre en France du *Mois de décembre* des Limbourg et des pages du *Cœur d'amour épris*, et, en Italie, de l'admirable chasse de Paolo Uccello. Mais, surtout, ne l'oublions pas, c'était un maître de la couleur. Ses harmonies atténuent d'un léger souffle grisâtre un jeu de teintes gaies et variées, instinctivement rythmées et accordées aux fonds dorés et ornementés que le peintre renouvelle d'une page à l'autre.

Nous l'avons dit, toutes ces pages ne sont pas d'une exécution également fine et la répétition des personnages, des chevaux, des chiens, des bêtes chassées affaiblit l'agrément du livre. Mais cette répétition paraît traditionnelle dans les manuels de chasse. Nous l'observons déjà dans le *Livre du roi Modus*. Car il s'agissait d'enseigner et quand il a jugé avoir réussi à rendre suffisamment exactes l'attitude du chasseur et la silhouette de la bête, le peintre se répétait sans vergogne. Gaston Phébus lui-même et son maître veneur souvent instruisent les apprentis veneurs. Dans le frontispice du livre, le comte se fit représenter tout ensemble en seigneur féodal trônant et en docteur en science cynégétique (**Fig. 201**). L'enlumineur du ms. fr. 616 a su captiver l'œil, il nous a transmis le spectacle coloré, mouvementé, bruyant, brutal et somptueux de la chasse féodale.

De quand date-t-il, ce beau manuscrit? J. Porcher et O. Pächt proposaient la période de 1405 à 1410 environ, M. Meiss avança la date vers 1410 (sans d'ailleurs la justifier). Pour ma part, je dépasserais à peine l'année 1405 car dans le frontispice Gaston Phébus est coiffé d'un haut chapeau rond, d'une sorte de «mortier», qui apparaît dans le Boccace (*Des cleres et nobles femmes*) offert aux étrennes de 1403 à Philippe le Hardi (dans le fol. 93 par exemple) et ce duc, mort en 1404, porte ce genre de chapeau dans son portrait de profil connu par plusieurs copies. D'autres détails du costume courants dans les premières années du siècle, les archaïques «poulaines» (dans deux scènes d'instruction des veneurs) se retrouvent dans ce livre. Le «mortier» de Phébus tendra plus tard à augmenter en hauteur comme on le verra dans les *Très Riches Heures* (1412 – 1416) (**Fig. 240**).

M. Meiss reconnaît avec raison l'auteur des miniatures du *Livre de la Chasse* dans les vingt-trois illustrations de la comédie des *Adelphes* du *Térence des ducs* (notice 48). Peut-être faut-il rendre également à ce peintre les deux pages avec la *Nativité* et l'*Annonce aux bergers des Heures Douce 144* (fol. 63 et 68 v., repr. M. Meiss, 1968, Fig. 53 et 54) dont la datation en 1408 (non 1407) a été justifiée dans la notice 50. Les bergers me paraissent très semblables aux veneurs de Phébus, ainsi que les rochers et les arbres; le procédé de répétition s'y retrouve aussi, le chien des bergers est identique dans la bordure de la *Nativité*. Dans ces miniatures apparaissent les hommes barbus tandis que la tête de la bergère, arrondie et douce, ainsi que sa robe aux plis curvili-



Fig. 205 Peintre (flamand?) travaillant à Paris. *La quête au bord du bois. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse.* Vers 1405 – 1410. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 62 v.

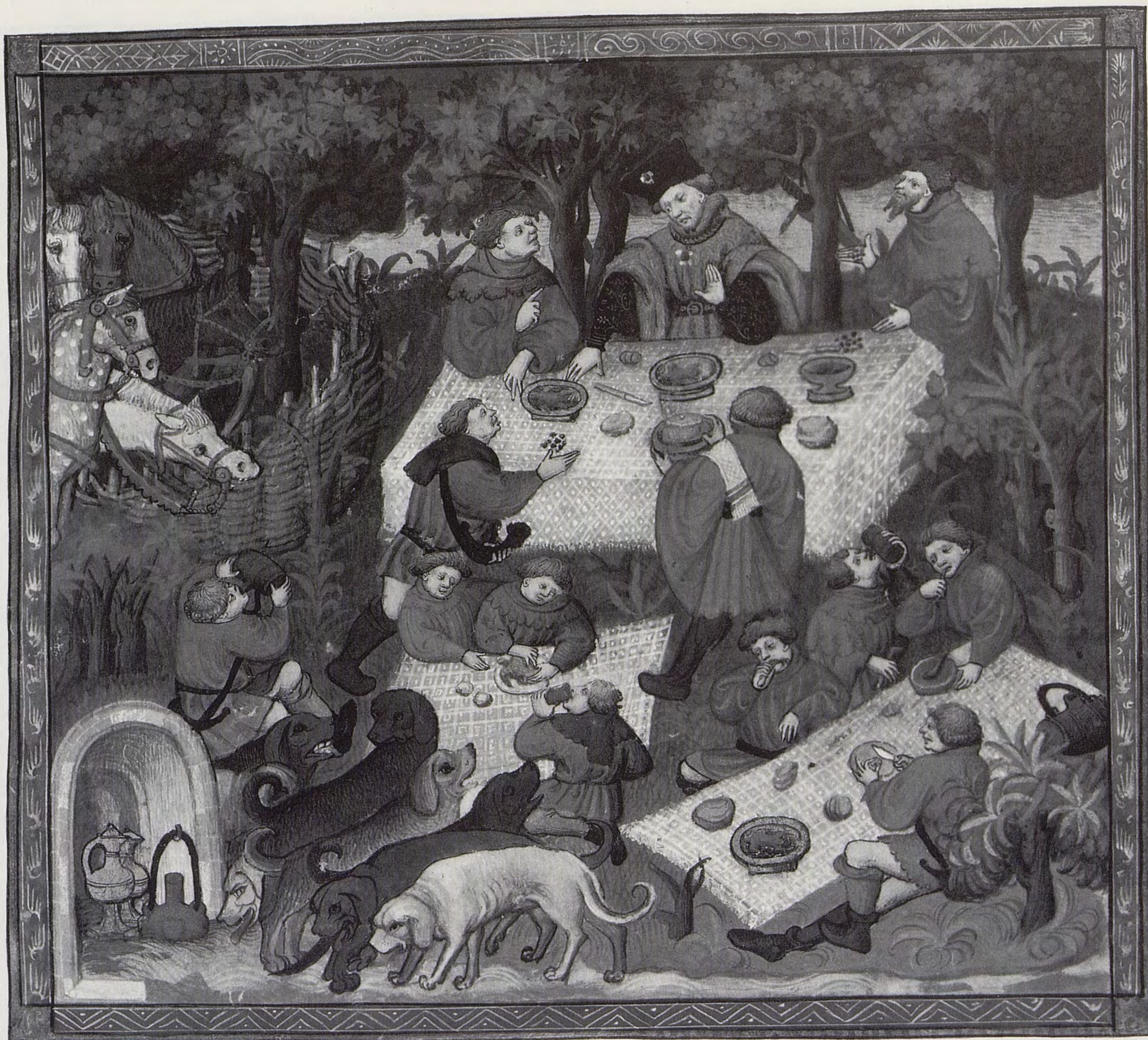


Fig. 206 Peintre (flamand?) travaillant à Paris. *Le déjeuner des chasseurs. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse.* Vers 1405 – 1410. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 67.



Fig. 207 Maître du ms. Egerton 1070 (?). *Du lapin et de toute sa nature. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse.* Vers 1405 – 1410. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol 26 v.

gnes sont analogues chez les actrices des *Adelphes*. Je verrais également l'intervention du même artiste dans le frontispice du *Boccace* offert au duc de Berry (vers 1415? repr. M. Meiss, 1967, Fig. 503) et la collaboration de son atelier dans les miniatures de ce manuscrit (Paris, B.N., fr. 226) qu'on décrit comme apparentées au Maître de Bedford (repr. M. Meiss; 1974, Fig. 850).

Avec le *Livre de la Chasse*, nous abordons le problème sans doute le plus obscur que pose à l'historien la classification des enlumineurs parisiens dans les années 1400 – 1420. Les scènes de ce manuscrit sont peuplées d'hommes robustes, mouvementés, gesticulants et laids, les traits épais, les nez bulbeux. Certains, dont Phébus lui-même, portent des barbes bifides, plus ou moins longues (**Fig.201**). Cette race tendra à envahir de nombreux ateliers d'enluminure parisiens et ses caractéristiques se renforceront. Les barbes des acteurs des scènes religieuses, à commencer par Dieu le Père, deviendront d'une impressionnante longueur patriarcale, les nez plus courbes, souvent sémites, les gestes plus agités et souvent gratuits, les silhouettes maniérées, les visages accentués. La chevelure de la Vierge se haussera, comme gonflée. L'apogée de ce courant expressif, truffé de détails réalistes, sera atteint, à Paris, dans les œuvres du Maître de Bedford (voir les notices 59 et 60).

La critique paraît s'accorder aujourd'hui pour considérer que les manuscrits les plus anciens où la personnalité du Maître de Bedford se laisse nettement saisir sont le *Missel de Saint Magloire* (1412 ou un peu plus tôt, **Fig. 244**) et le *Bréviaire de Châteauroux* (**Fig. 271**). L'illustration de celui-ci a été dirigée par cet artiste qui accepta la collaboration du Maître de Boucicaut (notice 53). Certainement antérieure à la fin de l'année 1415, elle date probablement de 1414 environ (**Fig. 271, 303, 304**). Or, de nombreux manuscrits, tantôt antérieurs (telles les œuvres du Maître du Livre de la Chasse) tantôt contemporains, offrent des éléments constitutifs de l'art du Maître de Bedford. On en compte vingt-quatre dans la liste dressée par M. Meiss (1974, pp. 366 – 368). Et l'on peut en ajouter d'autres tel, par exemple, le *Tite-Live* de Genève, ms. fr. 77. La plupart n'atteignent pas la force et l'invention de ce maître. S'agit-il, du moins dans certains cas, par exemple dans *Le Livre des Merveilles*, antérieur au 1er janvier 1413 (notice 52), de ses œuvres non mûries ou bien de la production de tout un groupe d'artistes d'origine sans doute néerlandaise, d'où le Maître de Bedford n'émergea nettement caractérisé que dans le *Bréviaire de Châteauroux*? Groupe où les emprunts de types et de motifs prouvent la collaboration ou la contamination entre artistes et ateliers. M. Meiss (1974, p. 363 sq.), qui étudia ce problème de près, se résigne à appeler globalement cette production «Bedford trend» (tendance, orientation «bedfordienne») et abandonna à d'autres historiens la tâche de la subdivision à la recherche des personnalités qui y contribuèrent.

J'en ferai autant et j'emploierai le vieux terme français de «manière» qui signifie aussi bien l'apparentement artistique entre contemporains que l'influence ressentie par un artiste moins âgé. Pour ne prendre qu'un exemple particulièrement délicat car concernant une miniature remarquable et antérieure à 1409 – *L'Entrée du duc de Berry au Paradis* (**Fig. 158**) – M. Meiss (1974, p. 365) avoue l'avoir donnée en 1956, au Maître de Bedford, en 1967, à lui ou à son atelier, et, en 1968, au «trend». Pour ma part, j'y verrais un ouvrage «dans la manière du Maître de Bedford» ou «d'un artiste proche de lui».

Peintre travaillant probablement pour le duc de Berry

à Paris, aux alentours de 1400

N° 45

Lamentation sur le Christ mort avec un donateur chartreux

Bruxelles,
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

Bois

H. 21,5 cm; L. 18,5 cm

Fig. 209

HISTORIQUE

Vente Paris, Hôtel Drouot, 13 février 1939, n° 100; Coll. Weiler, Berlin; Coll. Berstl, Londres. Acheté en 1956.

BIBLIOGRAPHIE

Fr. Winkler, 1924, p. 29; Fr. Winkler, Thieme-Becker, XXIII, 1929, p. 599; Ch. Sterling, 1939, p. 58, Fig. 50; 1941, Rép. p. 9, n° 27, pl. 30; G. Ring, 1949, p. 192, n° 10, pl. 25; M. Meiss et C. Eisler, Burl. M., 1960, p. 234, n° 12; G. Troescher, 1966, p. 62, Fig. 26; M. Meiss, 1974, I, pp. 278-279.



Fig. 208 Enlumineur employé par le duc de Berry.
Lamentation sur le Christ mort.
Petites Heures du duc de Berry. 1385 – 1390.
Paris. Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 286.

COMMENTAIRE

Cette petite *Pietà-Déploration,* de format carré (**Fig. 209**), se rapproche, ne fût-ce que par l'intime fusion de ces deux thèmes de la Passion, de la petite *Pietà ronde* décrite dans la notice 42 (**Fig. 184**). Elle apparut, à la veille de la dernière guerre, sur le marché d'art à Paris, mal conservée avec des usures de modelé localisées mais nombreuses qui ont été restaurées au moins à deux reprises. Les plus importantes de ces «restitutions» concernent la main droite du Christ, qui reste déformée, la tête de saint Jean, dont la chevelure a été diminuée, et la tête de l'ange en haut à gauche. La main droite de Joseph d'Arimathie (placé, une fois de plus, aux pieds du Christ) a perdu son contour et sa consistance originels. Il en est de même de celle de Nicodème qui soutient la tête du Christ. Ce sont là, en somme, des dégâts mineurs, ils n'empêchent ni l'appréciation exacte du caractère de toutes les autres têtes ni la lecture du style général. Le tableau reste fort important à côté de la *Mise au tombeau* (**Fig. 152**) et la petite *Pietà ronde* (**Fig. 184**) avec lesquelles il forme un groupe produit dans le même milieu bien que certainement dans un atelier différent. Le Musée de Bruxelles a eu bien raison d'acquérir ce panneau en 1956, après l'examen de laboratoire.

La *Pietà* de Bruxelles se distingue de ses deux compagnons par un aspect essentiel: elle est dramatique. Les expressions de ses acteurs sont intenses, leurs gestes animés. Son fond d'or, relativement réduit, est entièrement couvert de linéaments de branches feuillées poinçonnées, de rayons de deux grands nimbes, d'ailes d'anges. L'ensemble produit l'impression de dynamisme et d'horreur du vide, car aux neuf acteurs de la scène s'ajoute un moine chartreux à genoux en prière. Le type de la Vierge adhère encore plus nettement à la tradition de Jean Pucelle que ce ne fut le cas de la Vierge dans la *Mise au tombeau* (**Fig. 152**). En revanche, dans la tête du Christ pathétiquement renversée, quelques traits morphologiques du type dérivé de Beaumetz apparaissent comme disloqués par la mort.



Fig. 209 Peintre travaillant probablement à Paris pour le duc de Berry.
Lamentation sur le Christ mort. 1385 – 1390. Bruxelles. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Une enluminure représentant le même thème, une *Pietà-Lamentation,* se trouve dans les *Petites Heures du duc de Berry* (Paris, B. N., lat. 18014, fol. 286). Elle offre avec le tableau de Bruxelles une parenté incontestable (**Fig. 210**): le Christ a la tête renversée, la Madeleine accroupie au premier plan embrasse le bras du cadavre qui pend. Cette miniature fait partie de la deuxième campagne d'illustration de ce manuscrit, exécutée vers 1385 – 1390. Elle est attribuée par M. Meiss (1967, p. 337) à un enlumineur qu'il baptise Pseudo-Jacquemart, artiste inégal et souvent tributaire des compositions qu'il trouvait la plupart du temps dans les livres possédés par le duc de Berry. Mais, comme l'observe M. Meiss (1967, p. 335), il était parfois capable de contribuer des compositions «d'un intérêt iconographique exceptionnel». C'est certainement vrai pour la scène qui nous occupe, une *Pietà* avec le Christ à la tête renversée est introuvable, même dans l'admirable cycle de la Passion illustré plus tôt dans les mêmes *Petites Heures* par Jean Le Noir, dont le Pseudo-Jacquemart ne manqua souvent pas de s'inspirer. Ainsi s'établit le premier lien de la *Pietà* de Bruxelles avec les artistes du duc de Berry.

Le chartreux fournit le second lien. Autrefois (1941, p. 79), à la recherche des tableaux documentés que Jean de Beaumetz peignit pour les cellules des chartreux de Champmol-lès-Dijon, j'ai proposé l'hypothèse que le panneau aujourd'hui à Bruxelles pouvait être l'un de ces tableaux. J'ajoutais cependant: «Mais il y avait d'autres Chartreuses que celle de Champmol et cette hypothèse, plausible en elle-même, ne s'impose pas». En effet, en 1955, j'ai fini par trouver deux des tableaux commandés à Jean de Beaumetz et leur art est très différent de celui du tableau de Bruxelles. Et quant aux Chartreuses, il y avait celle de Vauvert, à Paris.

Or, le duc de Berry s'intéressait vivement à ce grand monastère. Au début de l'année 1391, il ajouta à son testament un codicille où il lègue à la Chartreuse de Vauvert «la terre de Hory en Berri, un reliquaire destiné à contenir des reliques du chef de saint Jean-Baptiste – patron de la Chartreuse et patron du prince – ainsi qu'une somme de 20000 francs payable en quatre annuités, destinée à permettre la construction d'une chapelle à l'entrée de la Chartreuse et de quelques cellules pour les religieux» (F. Lehoux, 1966, II, p. 273, note 4). En 1398, Jean de Berry visite la Chartreuse de Champmol guidé par le fondateur de celle-ci, son frère Philippe le Hardi (L. C. Douet d'Arcq, 1865, p. 312).

On sait bien la rivalité amicale dans le mécénat artistique entre les deux frères. Aucun doute que, dans ce cas précis, Jean de Berry n'ait imité le duc Philippe dont la Chartreuse de Champmol et son foyer artistique, où brillait Claus Sluter, acquit rapidement un prestige enviable. La somme de 20000 francs étant probablement complétée en 1395, on pouvait songer à la construction de quelques cellules à la Chartreuse de Vauvert. Lorsqu'il visita Champmol en 1398, le duc de Berry admira certainement dans les vingt-quatre cellules des moines autant de tableaux de Jean de Beaumetz, série achevée dès 1395. Dans chacun de ces tableaux était représenté un moine chartreux agenouillé en prière au pied du Christ en croix accompagné de la Vierge, de saintes femmes et de saint Jean, ainsi que le montrent les deux panneaux retrouvés conservés aujourd'hui au Louvre et au Musée de Cleveland (repr. *in* Ch. Sterling, 1955, Fig. 1 et 2). Comment ne pas penser que le tableau de Bruxelles avec son moine chartreux était lui aussi destiné à l'une des nouvelles cellules fondées par le duc de Berry à la Chartreuse parisienne? La commande aurait suivi la visite de Champmol. Elle pourrait donc dater de 1398 ou de peu après et un peintre du duc de Berry – qui reste inconnu – aurait pu, à cette date, s'inspirer de la composition dramatique de l'enluminure des *Petites Heures* exécutée quelque trois ou quatre ans plus tôt. La tête du moine chartreux dans le tableau de Bruxelles n'est pas un portrait. Très proche des têtes des anges ou de saint Jean, elle est inventée, stéréotypée, comme le sont les têtes des deux moines de Champmol, dans les tableaux retrouvés de Jean de Beaumetz.

Ce qui corrobore, dans une certaine mesure, cette hypothèse, c'est que le sujet représenté convient bien à la Chartreuse de Vauvert. On y «voyait sur l'autel de la chapelle de la Madeleine un tableau représentant Jésus-Christ enseveli par les saintes femmes» (A. L. Millin, Paris, 1837, II, p. 110; dans son tome V des *Antiquités,* de 1791, Millin ne donne aucune source ancienne de ce renseignement). Ainsi la Madeleine était particulièrement vénérée à la Chartreuse parisienne. Elle y apparaissait de toute évidence dans la scène finale de la Passion. Dans le tableau de Bruxelles, elle est au premier plan et au centre d'une scène précédente.

L'intérêt porté par le duc de Berry à l'ordre des Chartreux était durable: entre 1406 et 1408 environ, il confia aux frères Limbourg, dans ses superbes *Belles Heures*, tout un cycle de huit enluminures consacré à saint Hugue, à saint Bruno et à l'ordre des Chartreux. Si l'hypothèse présentée ici est exacte, la qualité du tableau de Bruxelles y correspond. Car, n'étant pas destiné au duc lui-même, il est moins soigné, moins luxueux que les deux autres qui viennent d'être étudiés. Son style est relativement archaïque. Si sa composition est strictement symétrique – plus rigoureusement que celle du petit *tondo* – elle n'est pas monumentale. Elle accumule les personnages, les colle les uns aux autres. Le sol est indiqué mais il est couvert de touffes d'herbe très peu variées et semée de façon régulière comme une tapisserie. La Vierge qui porte le corps du Christ est assise sur le gazon, c'est une Vierge d'humilité. Son nimbe et celui de saint Jean sont très grands. Le nimbe rayonnant du Christ est beaucoup plus régulier que celui du *tondo*. Son authenticité ne saurait être mise en doute. Nous sommes incontestablement dans le cercle des peintres du duc de Berry et le geste précieux de la Vierge qui soulève le linceul diaphane du Christ est semblable à celui que nous avons observé dans les deux portraits de Jean de Berry (**Fig. 156** et **158**). La composition inspirée de la miniature des *Petites Heures* (ou de son modèle initial) est dramatique mais le tempérament du peintre ne l'est pas. Aucun des visages, même celui de la Vierge, n'exprime une émotion dépassant une pieuse dévotion. Le style des plis, très souvent curvilignes, est antérieur à celui des plis du *tondo*. Compte tenu de ces observations et des faits rapportés plus haut, une datation proche de 1400 paraît se justifier pour le tableau de Bruxelles. Et sa destination probable à la Chartreuse de Vauvert situe son exécution à Paris.

On se demandera peut-être pourquoi ce tableau qui serait antérieur à la *Mise au tombeau* (notice 39) et à la *Pietà ronde* (notice 42) a été décrit ici à la suite de ces deux peintures. Pour tenter de prouver que toutes les trois sont liées au duc de Berry, il fallait commencer par la *Mise au tombeau* où je crois reconnaître son portrait. Et suivre par le tableau stylistiquement le plus proche, qui est le petit *tondo*. Le tableau de Bruxelles offre des liens avec le prince d'une autre nature et placé après le *tondo* permet de mieux discerner son caractère plus archaïque.

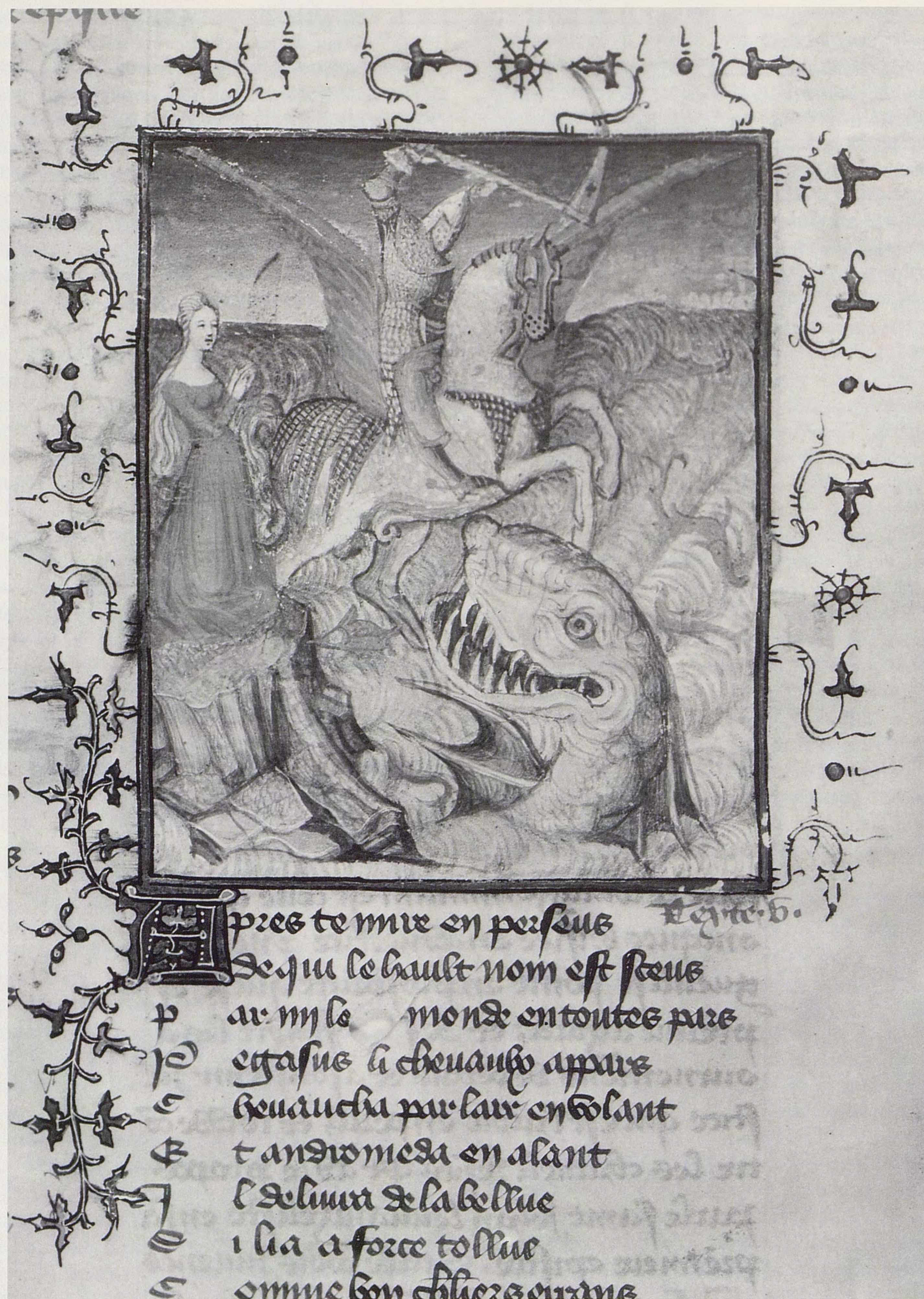


Fig. 210 Maître de l'Epître d'Othéa. *Persée délivrant Andromède. Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector.* Vers 1404 – 1408. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 4 v.

Maître de l'Epître d'Othéa

Peintre travaillant à Paris vers 1400 – 1410

N° 46

Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 606

Parchemin
360 × 270 mm
47 fol.

Persée délivrant Andromède, fol. 4 v., **Fig. 210**
Mercure et ses «enfants», fol. 8 v., **Fig. 211**
Apollon et Daphné, fol. 40 v., **Fig. 212**
La Mort (Atropos), fol. 17, **Fig. 213**
La Tempérance avec l'horloge, fol. 2 v., **Fig. 214**
L'Aurore amène le soleil, fol. 21 v., **Fig. 216**

HISTORIQUE
Exemplaire dédié à Louis duc d'Orléans; librairie du duc Jean de Berry.

EXPOSITIONS
Paris, 1955, n° 149; Milan, 1958, n° 86; Vienne, 1962, n° 115.

BIBLIOGRAPHIE
C. Couderc, (1910), p. 23 sq., pl. LIII; P. G. C. Campbell, Paris, 1924; P. A. Becker, 1930, p. 148 sq.; E. Panofsky et F. Saxl, 1933, p. 246; L. Schaefer, 1937, p. 163 sq., 199, Fig. 61 – 82; J. Porcher, 1953, pp. 19, 39; F. Saxl et A. Meier, 1953, pp. 173 – 187, pl. XXXIX, XL, XLVII; M. Meiss, 1956, p. 193; J. Porcher, 1959, p. 56, Fig. 62, pl. LXI; G. Mombello, 1964, pp. 401 – 417; 1965, pp. 1 – 12; 1967; M. Meiss, 1967, index, Fig. 817, 833, 834; 1968, index, Fig. 478; M. Meiss et S. Off, 1971, pp. 228, 233; M. Meiss, 1974, pp. 22 sq., 30 sq., 62, 140, 174, 292 sq., 416. 436 n. 51, 439 n. 134-135, 440 n. 153, 165, 441 n. 168, Fig. 61, 62, 75, 76, 85, 87, 91, 102, 105, 106, 108, 122, 127, 133, 134, 138, 141, 146, 149, 400.

COMMENTAIRE

La dénomination de cet enlumineur vient des illustrations qu'il a fournies vers 1405 – 1408 pour l'ouvrage de Christine de Pisan intitulé par elle *L'Epître d'Othéa à Hector*. Ce peintre ne paraît avoir travaillé que pour la célèbre femme de lettres en illustrant également sa *Mutacion de Fortune* (1403 – 1405) et le recueil de ses *Œuvres* (1406 – 1408) offert au duc de Berry.

Christine de Pisan ne compte pas seulement en tant que la première militante pour les droits de la femme et l'un des protohumanistes français les plus imaginatifs. Elle est en France, depuis Guillaume de Machaut, le représentant le plus important du mécénat artistique fourni par la classe des intellectuels. Elle choisissait les illustrateurs de ses textes, leur donnait des instructions et contrôlait leur travail dans la mesure où le permettait son inlassable activité d'écrivain. Jeune veuve, avec trois enfants et deux autres personnes à sa charge, en proie pendant des années aux tracasseries des hommes de loi, elle est arrivée à subsister, à élever fort bien son fils aîné (devenu notaire et secrétaire du roi) et, surtout, à gagner une réputation littéraire dans les cercles de la cour et des sommités intellectuelles telles que Jean Gerson. Lorsque, avec un courage exceptionnel, Christine attaqua la partie du *Roman de la Rose* écrite par Jean de Meung, considéré comme une autorité incontestable, Gerson la suivit dans cette voie. La clientèle de choix lui fut acquise. Le roi Charles VI, la reine Isabeau de Bavière, les ducs de Berry, de Bourgogne et d'Orléans recevaient d'elle ses écrits et la récompensaient par des cadeaux de prix et des gratifications substantielles. Il est évident que les livres qu'elle leur offrait devaient être calligraphiés avec soin et bien illustrés.

Si presque tous les ouvrages de cette Italienne d'instruction et de culture française, même ceux qu'elle truffa d'érudition, ont un accent émouvant, c'est qu'on y entend l'écho de sa vie difficile. C'est le cas de *L'Epître*. Othéa, déesse inventée par Christine, instruit le jeune Hector de Troie dans lequel il n'est pas difficile de deviner le fils de l'auteur. L'ouvrage consiste en cent petits chapitres, chacun divisé en «Texte», «Glose» et «Allégorie». Le premier est un précepte moral tiré de la mythologie ou de l'histoire de Troie. La seconde explique cet exemple. La troisième en révèle la signification chrétienne. Ainsi, le traité d'éducation est en même temps un abrégé des mythes et des épisodes de la grande épopée de l'Antiquité et sa «moralisation» chrétienne. Chaque «Texte» est illustré.

Pour ne donner qu'un exemple, *Persée qui délivre Andromède* (**Fig. 210**), mythe décrit dans le quatrain du «Texte», est, selon la «Glose», le bon, l'authentique chevalier qui sauve une femme en détresse et, selon l'«Allégorie», Andromède est son âme arrachée au mal et Pégase son ange qui intercédera pour lui le jour du Jugement. Divisions et subdivisions, allégories multipliées à l'envi, concordances dites «moralizations» – nous plongeons dans les techniques intellectuelles de la scholastique déjà mêlées aux fictions poétiques plus ou moins subtiles, plus ou moins réussies, des humanistes qui tenteront d'accorder le monde antique avec la pensée chrétienne. Rien d'étonnant que *L'Epître d'Othéa* devint l'ouvrage le plus lu de Christine de Pisan (plus de 40 manuscrits retrouvés, imprimé dès 1499-1500) et que son illustration dont les sujets étaient tous profanes fut particulièrement goûtée.

L'illustration la plus intéressante de *L'Epître d'Othéa à Hector* est celle du texte dédié au duc Louis d'Orléans et incorporé dans le recueil des *Œuvres* de Christine de Pisan en possession du duc de Berry. C'est elle qui sera brièvement analysée dans la présente notice. Elle paraît dater de 1405 à 1408 au plus tard. Dès qu'on jette le regard sur ces peintures, leur auteur apparaît comme un artiste aussi remarquable qu'isolé à Paris de son temps (**Fig. 212** et **213**).

Sa technique libre, au trait et à la touche spontanés, son modelé juste mais sommaire, sa palette capricieuse s'étendant des tons transparents et pâles aux taches de couleur forte et unie, lui permettaient, sans doute possible, de travailler vite. Qualité importante pour Christine qui souvent faisait illustrer plusieurs exemplaires de ses œuvres en toute hâte pour pouvoir les offrir à des dates traditionnelles, étrennes ou Pâques. Qualité plus précieuse encore: la prodigieuse intelligence et l'imagination de l'artiste capable de s'attaquer aux thèmes tout nouveaux inventés par la poétesse. S'agissait-il ici d'une affinité spirituelle entre le peintre peut-être italien, en tout cas familier de l'enluminure milanaise, et Christine qui se disait lombarde d'origine? Elle naquit à Venise et sa première enfance se passa à Bologne. Mais n'oublions pas que pendant des siècles tout le nord de l'Italie, depuis le Milanais jusqu'au Veneto en passant par l'Emilie, était très souvent appelé Lombardie. Et, ainsi, la désignation de «l'ouvraige de Lombardie» dans les inventaires des collections françaises du XIVe et du début du XVe siècle doit être interprétée avec prudence.

Christine de Pisan a tiré la plus grande partie de son érudition mythologique et de ses «moralisations» d'un modèle devenu classique, l'*Ovide moralisé* écrit vers 1330 – 1350 par Pierre Bersuire (Petrus Bercherius). Elle y trouva des indications fort utiles pour ses illustrateurs concernant la manière de représenter picturalement les dieux et les mythes antiques. D'autres sources, surtout *Histoire ancienne* basée sur Orose, lui étaient connues. Elle a hérité de son père, Thomas de Pisan, astrologue et médecin de Charles V, des relations avec la cour. La bibliothèque royale, dont le garde, Gilles Malet, était un ami, lui devait être accessible. De même, les bibliothèques de Louis d'Orléans, de Jean de Berry et de Philippe le Hardi, du moins leurs livres conservés dans les hôtels parisiens de ces princes. Néanmoins, les idées qu'elle en a tirées suscitaient

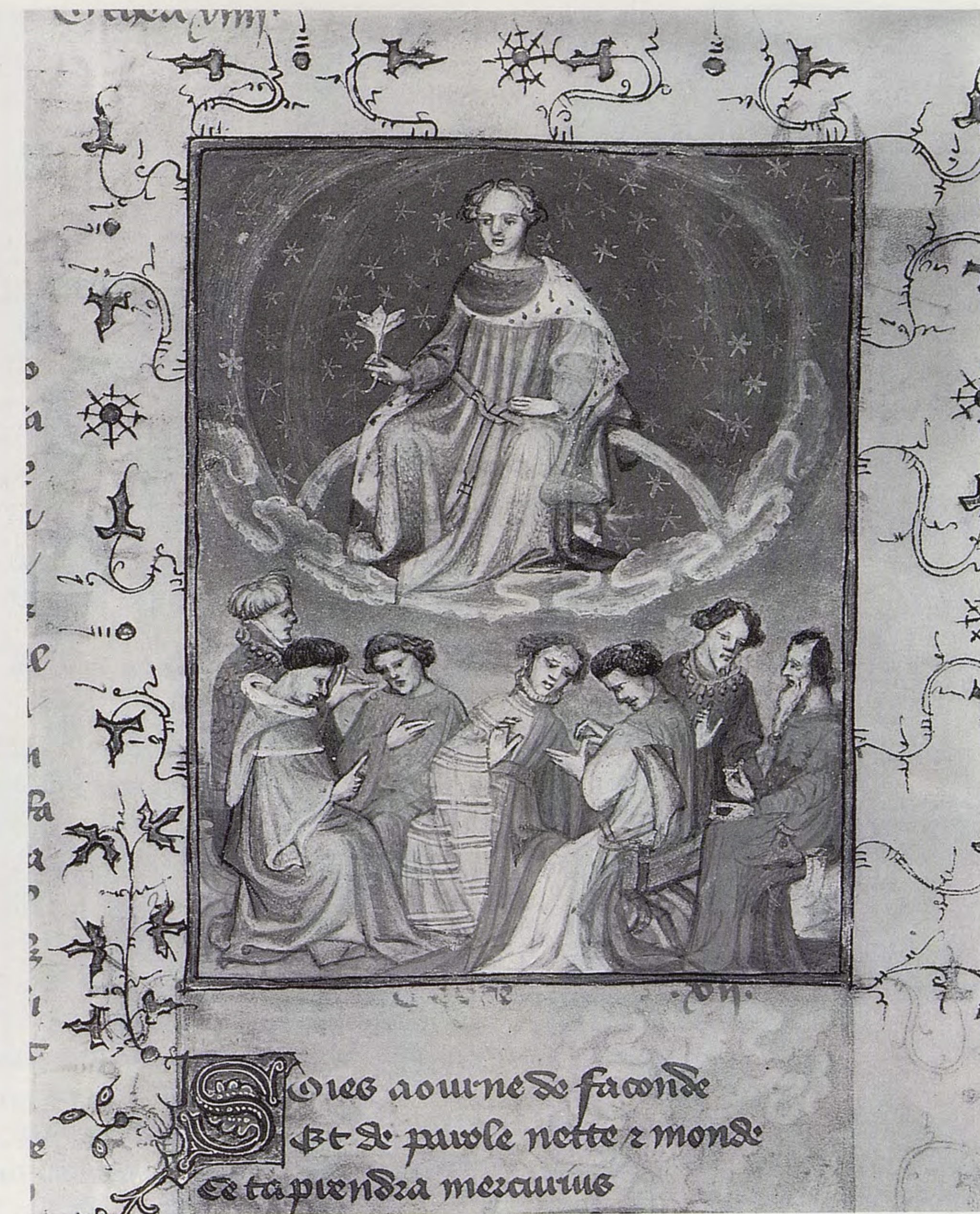


Fig. 211 Maître de l'Epître d'Othéa. *Mercure et ses «enfants».* *Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector.* Vers 1404 – 1408. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 8 v.

dans son esprit des combinaisons originales. Elle était poète, non érudit de nature. Il ne peut être question de reprendre ici, après les excellents et si riches chapitres de Meiss, l'analyse des sources et leur utilisation personnelle par Christine. Quelques exemples précis doivent suffir pour tenter de serrer de près le problème toujours essentiel de l'authentique historien de l'art: celui qui n'oublie pas que son but ultime, son apport à l'histoire de la civilisation est de définir le langage de l'artiste, de saisir les qualités particulières de poésie plastique dont il investit les idées qu'on lui dicte ou qu'il puise dans sa propre culture.

On vient de voir la «moralisation» du mythe de Persée (**Fig. 210**). Le texte de Christine ne spécifie pas comment Andromède était vêtue. Elle dit par contre que Persée «chevaucha par l'air en volant» ce qui suggère qu'il chevaucha Pégase. Le peintre suivit de toute évidence la tradition iconographique de saint Georges combattant le dragon et sauvant la princesse où celle-ci est, comme son Andromède, vêtue en élégante demoiselle et joint les mains en prière. Mais tout son talent de peintre sensible à un thème pour lui nouveau éclate dans la manière dont il a conçu le cheval ailé. Il a donné aux ailes de Pégase une grandiose étendue, elles



Fig. 212 Maître de l'Epître d'Othéa.
Apollon et Daphné. Christine de Pisan.
L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 40 v.

touchent ou presque les deux coins supérieurs de l'image et la composition entière devient aussitôt fortement charpentée; d'autant plus, que le chevalier se dresse sur son axe central. Rien pourtant n'est perdu, bien au contraire, du dynamisme dramatique de la fable, ni la houle de la mer remuée par la soudaine montée du monstre, ni la menace de ses crocs et de ses piquants auxquels répondent les arêtes acérées des rochers, ni la superbe vigueur du destrier. Un rythme linéaire exalte tous les mouvements et harmonise leurs courbes.

La représentation des dieux planétaires avec, à leurs pieds, ceux qui, nés sous leurs signes, «leurs enfants», demeurent sous leur influence, inaugure un schéma qui paraît inédit avant les illustrations de *L'Epître d'Othéa* (**Fig. 211**). On sait le succès qu'il connaîtra dans toute l'Europe du XVe siècle. Le peintre lui a prêté une allure monumentale qui, comme beaucoup d'autres traits de son art, fait penser à la peinture murale du Trecento. Assise sur un segment de l'arc-en-ciel et entourée d'une gloire circulaire, la divinité païenne se présente presque comme le Christ Juge. *Saturne, Jupiter* et surtout *Vénus* (M. Meiss, 1974, Fig. 75, 76 et 87) sont plus majestueux mais *Mercure* que nous reproduisons (**Fig. 211**) a pour lui un commentaire fort personnel de Christine: à ses «enfants» ce dieu dispense «beau lengage» qui, nourri de rhétorique, procure richesse. Le voici qui trône, vêtu d'hermine princière, la fleur d'éloquence à la main et une bourse bien pleine au côté, au-dessus d'une petite foule de clercs qui gesticulent en parlant et font le comput digital d'arguments scholastiques et, peut-être, le compte mental d'argent. Christine a bien connu les notaires, les procureurs, les avocats.

Le mythe de Daphné changée en laurier pour échapper à la poursuite d'Apollon est pour le peintre (plutôt que pour Christine qui ne parle de la nymphe que comme d'une «demoiselle») l'occasion de montrer pour la première fois dans ce récit un nu féminin (**Fig. 212**). Nul doute que W. Stechow eut raison de penser que l'illustrateur a dû voir dans un manuscrit de Rabanus Maurus une image de mandragore (W. Stechow, *Apollo und Daphne,* 1932, pp. 14 – 16; repr. M. Meiss, 1974, Fig. 109). Là, seule la tête d'un corps humain nu est remplacée par un éventail de larges feuilles. Pour le Maître de *L'Epître d'Othéa,* les bras aussi sont devenus des branches dont les larges feuilles font penser (ici, comme dans d'autres de ses miniatures) à la végétation des *Taccuini sanitatis* lombards de la fin du XIVe siècle. Il fit mieux encore en tant que poète pictural de la métamorphose: personnification par excellence de la chasteté, le corps de Daphné, pâle jusqu'à l'abstraite transparence, est en train de s'évanouir. Sa féerique immatérialité est exaltée par tout ce qui l'entoure. Tout ensemble, par le palpable fardeau des branches et du feuillage, par le solide rocher et par la figure du dieu solaire, seigneur voluptueusement élégant, le visage vermeil, un halo rayonnant émanant de sa tête. Apollon cueille des feuilles de laurier, selon le grand Ovide, en symbole de son inconsolable amour. D'après Christine, en signe de triomphe que ces feuilles d'Apollon signifient lorsqu'elles couronnent les poètes qu'elle espère secrètement rejoindre.

Philosophe, comment Christine eut-elle oublié de rappeler dans son discours didactique la puissance souveraine de la Mort, celle que «les poètes appelèrent la mort Atropos» (**Fig. 213**). La tradition iconographique dominante symbolisait la mort par un squelette. Seule peut-être la fameuse fresque de Traini au Camposanto de Pise montre une femme furieuse et griffue armée d'une faux. M. Meiss (1974, p. 31, Fig. 121) a réussi à trouver une miniature flamande contemporaine de Christine de Pisan illustrant le *Pèlerinage de vie humaine* de Deguilleville (versions de 1330 et de 1355) où une vieille, un cercueil ouvert sur l'épaule et une faux à la main, monte sur le lit d'un pèlerin malade. C'est une allégorie toute réaliste. Il semble bien que Boccace et Pétrarque furent à l'origine



Fig. 213 Maître de l'Epître d'Othéa.
La Mort (Atropos). Christine de Pisan.
L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 17.

des sinistres figures féminines de Traini et du Maître de *L'Epître d'Othéa*. Mais cet enlumineur a conçu toute son allégorie d'une façon puissamment personnelle. Alors que les victimes de la Mort, les représentants des divers états de la société – le pape et le roi à droite, l'évêque et le duc à gauche, et, entre eux, un bourgeois (en vêtement bleu) et un homme du peuple (en vêtement rose, sans col) – font partie du répertoire traditionnel, les armes de la Mort, ses longues flèches, constituent un attribut inédit et impressionnant. Et, surtout, la couleur claire, si surprenante dans ce thème, est d'une force saisissante qui rend cette image inoubliable. C'est en plein jour d'été, sous un ciel serein d'azur lumineux, que la Mort arrive, soudaine comme une nuée d'orage, pour frapper tous les vivants. Ces vivants, dont les vêtements aux teintes de pastel clament la naïve inconscience.

Christine de Pisan a cependant tenu à inaugurer son traité didactique par des allégories qui ne fussent pas d'inspiration antique. Othéa est non seulement une sorte de déesse mais aussi la *Prudence*. Sa «sœur» *Tempérance* est représentée aussitôt après l'autre (**Fig. 214**). De ses deux mains, elle manipule une grande horloge. Elle survole cinq gracieuses demoiselles qui symbolisent probablement les diverses nuances de cette grande Vertu chrétienne (modestie, chasteté, patience, etc.). D'abord allégorie de la modération, mêlant l'eau au vin, la *Tempérance* est devenue celle de la *Sapience* avec pour attribut un instrument de mesure.

Ce fut dans l'Italie du Trecento le compas ou le sablier. Mais vers le milieu du XIVe siècle apparut la fascinante nouveauté technique, l'horloge mécanique capable de compter les heures et simuler le mouvement des corps célestes. Giovanni Dondi, disciple et ami de Pétrarque, fervent admirateur des Anciens, grand ingénieur, a construit une telle horloge, un «astrarium», en 1364, pour le château de Padoue. Rapidement connue en France, elle incita le roi Charles V à installer une horloge à Paris et Jean de Berry à en faire autant à Bourges. L'horloge devint le symbole du mécanisme harmonieux de l'univers. Les astrologues s'y intéressèrent. M. Meiss trouva logique (1974, p. 34) que dans un écrit de Christine, fille d'un astrologue, apparaisse l'une des plus anciennes représentations connues de l'horloge mécanique et il attribua à la poétesse l'idée d'en imposer l'image à ses illustrateurs. Il y a eu plusieurs copies de *L'Epître d'Othéa* antérieures à celle qui nous occupe ici (fr. 606) L'une de celles qui ne sont pas perdues, offerte à Louis d'Orléans, illustrée par un artiste fort archaïsant (Paris, B. N., ms. fr. 848), montre la figure symbolique de la *Tempérance* touchant une horloge très semblable à celle de notre **Fig. 214** (M. Meiss, *op. cit.* Fig. 129). De sorte qu'on peut supposer que ces images s'inspirent de l'horloge de Paris ou de Bourges. Mais Christine fut-elle vraiment à l'origine de la *Tempérance* munie de cet attribut dans les enluminures de *L'Epître?* Son texte du ms. fr. 848 ne mentionne que l'horloge et l'on croit avec de bonnes raisons qu'il a été calligraphié par elle-même. Le texte de notre ms. fr. 606, s'il parle bien de l'horloge, ne l'associe pas aux considérations astrologiques mais la compare au corps humain dont les diverses parties sont réglées et contrôlées par la raison. Il semble donc que l'écrivain devait la connaissance de cet attribut de la *Tempérance* à l'un de ses illustrateurs.

L'illustration du ms. fr. 606 a été dirigée et en grande partie exécutée par le Maître de *L'Epître d'Othéa.* La dernière miniature représentant l'*Ara Coeli* est de la main de l'artiste que R. Schilling baptisa le Maître du Egerton 1070 (Londres, British Library), enlumineur sans doute néerlandais établi à Paris, dont l'art est intéressant mais sans rapport avec celui du Maître de l'Epître. Tel n'est pas le cas d'un peintre que M. Meiss a fini par appeler le *Maître au safran* (the Saffran Master) à cause de sa prédilection pour cette tonalité du jaune. M. Meiss lui attribue une dizaine de miniatures dans le ms. fr. 606 (1974, p. 36). Après l'avoir considéré comme un «associate» du Maître de l'Epître



Fig. 214 Maître de l'Epître d'Othéa.
La Tempérance avec l'horloge. Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 2 v.

Fig. 215 Maître de Guise. *La Fuite en Egypte. Heures dites de Charlotte de Savoie.* vers 1420 – 1425.
New York, Pierpont Morgan Library, M. 1004, fol. 54.

(M. Meiss 1968, Fig. 478), il l'en éloigna. Ce divorce ne me paraît pas heureux. L'esprit de liberté technique et picturale qui a permis au *Maître au safran* de créer la frappante image de *L'Aurore amenant le soleil* (**Fig. 215**) est celui qu'introduisit à Paris le grand enlumineur de Christine. Originaire très probablement des Pays-Bas, le *Maître au safran* était nourri d'un naïf appétit du réalisme et de l'expression lyrique au mépris de toute stylisation.

Si Odilon Redon avait vu *Apollon et Daphné* et Marc Chagall, *l'Aurore,* ils eussent reconnu dans les peintres de ces miniatures leurs parents spirituels. Mieux que toutes les analyses stylistiques, ces rapprochements, que je ne crois pas gratuits, soulignent les extraordinaires libertés et audaces que recèle l'enluminure médiévale au nord des Alpes.

Le mythe de l'Aurore est pour Christine de Pisan, qui a perdu son cadet, celui surtout de la mère dont le fils Memnon mourut devant Troie tué par Achille et qui, depuis, n'a cessé de verser des larmes qui sont la rosée matinale. C'est «en signe de sa grande tristesse» que «fu li cieulz couvers de la nublesce» et que «cette vermeille colour pali, par cuoi la matinée sielt jadis estre enluminée». Ici Christine a trouvé un peintre capable de la bien servir. S'il a un



Fig. 216 Maître au safran.
L'Aurore amène le soleil. Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 21 v.

peu exagéré en faisant voler deux oiseaux blancs pour évoquer le cygne en qui la poétesse crut changé le fils d'Aurore en confondant Memnon avec Cygnus, le fils de Neptune, lui aussi tué par Achille, le *Maître au safran* réussit admirablement à «enluminer» le ciel. Il a littéralement obnubilé l'Aurore et le disque d'or d'Hélios, son frère, qu'elle apporte dans ses bras. Il fit courir les nuages poussés par les vents, ses fils. La multiplication de vrais nuages dans les paysages des enlumineurs parisiens entre 1405 et 1415 environ est incontestablement liée à la massive arrivée dans la capitale française de peintres nés et en partie formés dans les Pays-Bas à la fin du XIVe siècle. Mais le ciel du *Maître au safran* est d'une somptuosité chromatique exceptionnelle. Il ne pouvait pas rester sans un écho, même affaibli. Tel sera, vers 1420 – 1425, le ciel de la *Fuite en Egypte* des *Heures dites de Charlotte de Savoie* (aujourd'hui New York, Pierpont Morgan Library, M. 1004, fol. 54; **Fig. 215**), peint par un enlumineur nommé le Maître de Guise (d'après les *Heures de Guise,* à Chantilly, ms. 64). Mais chez cet artiste influencé par le Maître de Boucicaut et son goût de l'ordre les nuages seront horizontalement stratifiés et rythmés, ils n'auront rien du libre souffle cosmique du petit maître épris de jaune. Epris aussi de la vérité du quotidien rural. Son aurore est une matinée fraîche. Eveillé par le coq, un paysan sort de sa maison, les chaussures délacées, il se boutonne en hâte, il scrute le ciel; dans la cour, les oiseaux commencent à picorer. M. Meiss eut certes raison d'y voir une annonce de la page de *Février* des *Très Riches Heures.* On en trouvera peut-être d'autres qui dorment encore dans les bibliothèques.

Mais dans une perspective historique dont l'horizon s'étend au-delà de la France, la modeste *Aurore* de *L'Epître d'Othéa* est un incunable des recherches des effets lumineux dans un ciel vespéral qui arriveront à maturité dans *L'Arrestation du Christ* de Jan van Eyck *(Heures de Turin)* et dans les extraordinaires pages de *L'Apocalypse des ducs de Savoie* que peindra Jean Bapteur, entre 1428 et 1435. Le safran ne manque pas dans *L'Apocalypse.* Et il est intéressant de constater que, dans un document de 1443, Jean Bapteur achètera, entre autres couleurs, «1 quarteron de saffran pour donner couleur gaye au dit vert de pavaes» (écussons que le duc de Savoie offre en cadeau aux Bernois).



Fig. 217 Peintre français travaillant à Paris vers 1400 – 1405. *Vierge à l'Enfant.* Collection particulière.

Peintre français travaillant à Paris pour la cour du roi Charles VI

(Colart de Laon?) vers 1400 – 1405

N° 47

La Vierge à l'Enfant Jésus, saint Jean-Baptiste et un ange

Collection particulière

Bois: chêne (?)

H. 14,2 cm; L. 10,5 cm (surface peinte).

H. 19 cm; L. 15,2 cm (avec le cadre d'origine taillé dans le même panneau).

Fig. 217

HISTORIQUE

Collection Vitale Bloch, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

L. Castelfranchi Vegas, Burl. M., juin 1972, pp. 396 – 399; M. Meiss, 1974, I, pp. 225-226, 281, II, Fig. 603.

COMMENTAIRE

Découvert en 1971, dans le commerce d'art parisien, par l'excellent connaisseur que fut Vitale Bloch, et publié l'année suivante par L. Castelfranchi Vegas (1972), ce ravissant petit tableau a été aussitôt reconnu pour français. Cet auteur observa que parmi les tableaux certainement français datant du début du XVe siècle le seul qui offre des éléments de comparaison est le *Couronnement de la Vierge,* à Berlin (notice 49 et **Fig. 236**). M. Meiss (1974) suivit et alla beaucoup plus loin dans ce rapprochement. Il trouva (p. 226) que les deux tableaux partagent un «soft, dense impasto» et que «figures, ornament, and tooling of the gold are all related». Après avoir formulé quelques réserves, il écrivit (p. 281) que le nouveau tableau «might well be a slightly later work by the same master» (l'auteur du *tondo* de Berlin). Il le data vers 1410, alors qu'il situa le *tondo* vers 1405. En fait, s'il demeure exact que le *Couronnement de la Vierge* est le seul terme de comparaison fructueux, l'interprétation de cet apparentement était superficielle. Difficilement accessible, sa couleur inconnue, le nouveau tableau n'a jamais été étudié à fond. On verra que cet examen livrera des précisions des plus intéressantes sur l'origine de la commande, le lieu et la date d'exécution et même sur son auteur vraisemblable.

La peinture représente la Vierge à l'Enfant debout et visible jusqu'aux genoux. Un drap d'honneur richement décoré d'arabesques florales est tendu derrière elle par deux enfants (**Fig. 217**). L. Castelfranchi Vegas a observé que l'un des enfants, celui à senestre de la Vierge, est un ange; l'autre, sans ailes, à dextre, vêtu de rouge est, selon toute



Fig. 218 Peintre français travaillant à Paris vers 1400 – 1405. Détail de la *Vierge à l'Enfant.* (**Fig. 217**). Collection particulière.

Fig. 219 *L'écu de France accompagné de plusieurs devises personnelles du roi Charles VI:* entre autres: à gauche, *cosses de genêt et feuilles de mai (ou de genêt);* en bas *«rais de soleil» et branches de genêt en fleurs.* Vienne, Fonds de la Toison d'Or, ms. 51, fol. 2 v. Photographie aimablement communiquée par J.-B. de Vaivre.



vraisemblance, le petit saint Jean-Baptiste. Celui-ci tient, tout comme l'Enfant Jésus, un petit rameau feuillé. Ni la plante ni la signification de cet attribut exceptionnel, que les deux enfants nous présentent avec insistance en dirigeant leurs regards sur nous, n'ont jamais été identifiées.

Ces enfants offrent les seuls types faciaux vraiment proches de ceux du tableau de Berlin (**Fig. 236**). Car le visage de la Vierge à l'Enfant, à la fois plus plein et plus oblong, aux yeux plus grands par rapport à ce volume, s'éloigne du type de la Vierge couronnée. Ce sont les anges-pages de celle-ci, aux joues gonflées, aux traits menus, les accents lumineux posés sur le nez, le menton, la paupière supérieure et faisant scintiller le blanc de l'œil (**Fig. 221**), qui appartiennent à la famille des enfants du tableau que nous analysons (**Fig. 220**). Mais là s'arrête la parenté entre les deux panneaux. Ils sont peints d'une manière très différente. Si différente qu'elle exclue la main du même artiste. Car la pâte employée dans la *Vierge à l'Enfant* est beaucoup moins compacte que celle du *Couronnement de la Vierge.* Et le coup de pinceau y est fluide et léger comme un souffle passager, tout en créant un volume, il le caresse. Alors que, dans le *tondo* de Berlin, la touche qui pose un accent lumineux est solidaire du volume de la forme éclairée, elle paraît inamovible. Le peintre du *tondo* veut enregistrer des formes complètes, intégrales. Un détail suffit pour s'en rendre compte: dans la *Vierge à l'Enfant*, aucune oreille n'est visible (celle de l'enfant Jésus l'était peut-être en partie, mais l'endroit est endommagé); dans le *tondo* berlinois, le peintre insiste sur les oreilles au point de les faire presque trop grandes. Il y a là, chez le peintre du *tondo*, un élément fondamental de la vision plastique flamande, même si cet artiste obéit à un sentiment religieux et courtois d'esprit incontestablement français. Le peintre de la *Vierge à l'Enfant* est une espèce de Fragonard du courant gothique international, il renonce allègrement à l'oreille, à la narine, au poil détaillé, dans sa hâte, si française, de saisir au vol, par quelques touches décisives, l'esprit même et la grâce d'une vie frémissante.

Loin d'être «related», le décor du fond d'or – ce que M. Meiss appelle «tooling» – diffère profondément dans le *Couronnement de la Vierge* et dans la *Vierge à l'Enfant.* Dans le premier panneau, le fond est occupé par un faisceau de rayons dorés au-dessus de la Vierge. Il trahit la présence secrète de Dieu le Père, et, sous les rayons, autant que permet d'en juger l'usure de cet endroit du tableau, plusieurs bandes concentriques, simplement et fortement pointillées de noir, suggèrent des zones de nuages.

Fig. 220 Peintre français travaillant à Paris vers 1400 – 1405. *Tête de l'Enfant Jésus.* Détail de la *Vierge à l'Enfant.* (**Fig. 217**). Collection particulière.





Fig. 221 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410 – 1415. *Deux Anges.* Détail du *Couronnement de la Vierge.* (**Fig. 236**). Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie.

Dans la *Vierge à l'Enfant,* l'ornement du fond d'or est à la fois très fin et très abondant (**Fig. 218**). Il est en même temps très singulier, introuvable dans aucun autre tableau de l'époque. Il forme une véritable composition semblable au décor d'un tapis. Une large bordure longe les trois côtés du panneau. Elle comporte des soleils rayonnants qui alternent avec les rinceaux de minces tiges d'où pendent des cosses. Vers l'intérieur, la bordure est marquée par une ligne pointillée et, à cette limite, est accolée à une suite de festons dont les extrémités forment une rangée de fleurs de lis schématisées. Le peu d'espace nu qui reste du fond d'or est envahi par le nimbe colossal de la Vierge. La partie médiane, la plus importante, de ce nimbe montre une alternance des soleils avec de minces tiges à feuilles, une miniaturisation des rameaux tenus par l'Enfant Jésus et par le petit saint Jean-Baptiste. Tout cela est figuré par un pointillé d'une finesse extrême mais très lisible car parfaitement conservé.

Or nous avons là une bonne partie de l'abondant répertoire des *devises* du roi de France Charles VI: la *branche* ou la *feuille de mai* ou *de genêt*, entre les mains de l'Enfant et de saint Jean-Baptiste et dans le nimbe de la Vierge; les *rais de soleil d'or,* sur la bordure pointillée et sur le nimbe; la *cosse de genêt,* sur la bordure (**Fig. 219**). L'association de plusieurs de ces devises est fréquemment attestée par les représentations du vêtement du roi (**Fig. 252** à **255**) et par les textes (voir à ce sujet C. Beaune, R. Sci. Humaines, n° 183, septembre 1981; et, surtout, J.-B. de Vaivre, B. Mon., 1983, pp. 92 – 95, Fig. 1 et 2).

Les petites branches entre les mains de l'Enfant Jésus et de saint Jean-Baptiste enfant sont identiques aux branches de genêt au-dessus de la tente qui symbolise le gouvernement de Charles VI dans l'allégorie justifiant l'assassinat de Louis d'Orléans par Jean sans Peur en 1407, enluminure conservée à Vienne (repr. Fig. 31, du Cat. de l'exp. de Vienne, 1978, n° 19). Deux dérivations de moindre qualité et dépourvues de cette devise ont été publiées par C. Nordenfalk (*Meiss Studies,* 1977, I, pp. 326-327, II, Fig. 1 – 3, pp. 112 et 113). L'origine évidente de ce genre d'allégorie politique est italienne: il suffit de voir l'allégorie de la victoire de Padoue sur Venise dans le manuscrit de Petrarque enluminé vers 1380-1381 (pl. coul. XIII du Cat. Exp. *Dix siècles d'enluminure italienne, VIe – XVIe siècles,* Paris, B. N., 1984, n° 75).

Aussi ne saurait-on douter que notre petit tableau a été commandé soit par le roi Charles VI lui-même, soit par une personne de son proche entourage. Le 2 avril 1397, Colart de Laon, peintre en titre du roi Charles VI et du duc Louis d'Orléans, est payé par la reine Isabeau de Bavière «pour avoir fait, pour Monseigneur Messire Loys de France, un tableau où est en painture saint Louys de France et saint Louys de Marceille, qui est attaché au chevet de son lit; pour ce 64 s. p.» (Vallet de Viriville, AR. A. F., V, 1857-1858, pp. 181-182; répété dans le très utile travail de Ph. Henwood, G. B. A., octobre 1981, p. 98 et note 60, où il appelle à tort Louis dauphin ce que le texte cité n'aurait certainement pas omis de faire; car le dauphin était, en 1397, Charles duc de Guyenne né le 6 février 1392, mort le 13 janvier 1401). Ainsi la reine offrait à son fils Louis de France, né le 22 janvier 1397, un tableau protecteur. On suspendit au chevet du bébé royal âgé de deux mois l'image où figuraient ses deux saints patronymiques.

Le tableau qui nous occupe a pu être destiné à un autre fils de Charles et d'Ysabeau, Jean de France, né en 1398, dont le patron était saint Jean-Baptiste. Il n'est pas possible de préciser la date de la commande. Mais, dans la *Vierge à l'Enfant,* il n'est pas question d'une icône protectrice comme le furent les deux saints Louis. Il s'agit d'un sujet religieux aimable, de facile séduction et accompagné d'allusions héraldiques; d'une image qu'un enfant royal devait pouvoir comprendre et apprécier à partir de l'âge de quatre ou cinq ans. Cela nous amènerait vers les années 1402-1403 ou un peu plus tard.

L'idée qu'on a pu faire appel aux services de Colart de Laon s'impose bien entendu. Ce peintre est, entre 1400 et 1410, en pleine activité. Ses travaux seront mentionnés jusqu'à 1411 (voir Ph. Henwood, *op. cit.*). Nous aurions là, enfin, un exemple de l'art tardif de cet artiste français que les documents mettent au tout premier rang. Ajoutons que l'art du minuscule panneau, malgré sa liberté du faire, n'est pas celui d'un enlumineur typique. C'est celui d'un peintre de tableaux et de retables, ce que faisait Colart de Laon. La silhouette et la mise en page de la petite Vierge sont empreintes de dignité monumentale. L. Castelfranchi Vegas a très justement souligné (*op. cit.* p. 399) que ce tableau, en dépit de son ton courtois, est relié à la vieille tradition de la peinture parisienne qui «consistently betrays a knowledge of tuscan and lombard figurative design» et où «the composition and module of the personages remain true to the ideal of noble and rythmical harmony». Le traditionalisme associé à une représentation de drap d'honneur derrière la Vierge, motif qui en France ne semble pas apparaître avant 1400, mais qui, dans notre tableau, n'approfondit pas réellement l'espace, correspondrait bien à un artiste âgé dont l'activité est signalée dès 1377, sous le règne de Charles V.

Une hypothèse, si sérieusement fondée soit-elle, n'est pas une certitude. L'œuvre de Colart de Laon ou d'un autre, il reste cependant l'assurance de posséder dans la *Vierge à l'Enfant* une commande royale, donc un échantillon incontestable de la production de tableaux parisienne de la plus haute qualité.

Illustrateurs des comédies de Térence

vers 1407 – 1412

N° 48

Térence du duc de Berry reçu de Martin Gouge

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 7907 A.

Parchemin
300 × 215 mm
159 fol.

Térence offre au sénateur Terentius Lucanus un recueil de ses œuvres, fol. 2 v., **Fig. 222**

Simon arrive avec deux esclaves chargés de provisions et donne des instructions à Sosie, fol. 3 v., **Fig. 227**

HISTORIQUE

Ce manuscrit a été offert au duc Jean de Berry par son trésorier général Martin Gouge de Charpaignes en janvier 1408.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 62; Bourges, 1951, n° 18; Paris, 1955, n° 166.

BIBLIOGRAPHIE

J. Guiffrey, 1894 – 1896, I, pp. CLXXIII, n° 55, 257, n° 969, II, p. 277 n° 1122; H. Martin, 1907, pp. 19, 38 – 40; L. Delisle, 1907, II, pp. 265, n° 261, 314; M. Thomas, 1958, p. 114; M. Meiss, 1965, p. 151, n° 19; 1967, pp. 10, 49, 294, 298, 315 sq. 395 n. 106, 403 n. 123, 406, n. 140, Fig. 440; 1974, pp. 41 sq., 46 sq. 50, 53 sq., 180, 347 sq., 351, 355, 399, 416, 441 n. 176 et 192, Fig. 64, 163, 174, 177, 180, 183, 185, 189, 191, 195, 197, 202, 209.

Térence des ducs

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664

Parchemin
335 × 240 mm
238 fol.

Térence offre au sénateur Terentius Lucanus un recueil de ses œuvres, fol. 1 v., **Fig. 223**

Phédria converse avec son esclave, Parménon. La courtisane Thaïs sort de sa maison, fol. 47, **Fig. 224**
(L'Eunuque, Acte I, scène 1re)

L'entremetteuse Syra conseille la courtisane Philotis, fol. 209 v., **Fig. 225**
(L'Hécyre, Acte I, scène 1re)

Simon arrive avec deux esclaves chargés de provisions et donne des instructions à Sosie, fol. 4 v., **Fig. 226**
(L'Andrienne, Acte I, scène 1re)

La courtisane Philotis rencontre Parménon, fol. 210 v., **Fig. 235**
(L'Hécyre, Acte I, scène 2)

HISTORIQUE

En possession de Louis duc de Guyenne, dauphin, mort le 18 décembre 1415; soustrait de sa succession par Jean d'Arsonval, son confesseur, son « maistre d'escolle », chargé de la garde de ses livres; donné par d'Arsonval à Jean duc de Berry, mort quelques mois plus tard, le 15 juin 1416; restitué aux exécuteurs testamentaires de Louis de Guyenne; en possession du comte d'Argenson, ministre de la guerre de Louis XV, conservé au château des Ormes; à sa mort, le 23 août 1764, passé, à la suite d'une transaction, dans la bibliothèque de son parent le marquis de Paulmy, fondateur de la Bibliothèque de l'Arsenal.

EXPOSITIONS

Paris, 1904 (s. n°); Paris, 1908, p. 62; Paris, 1955, n° 165; Vienne, 1962, n° 127.

BIBLIOGRAPHIE

H. Martin, 1886, II, p. 1, n° 664; J. Guiffrey, 1894 – 1896, I, p. 35, II, p. 301; H. Martin, 1904, pp. 124, 131; Rev. Arch. 1904, pp. 28, 45; 1907; 1923, pp. 78, 102, Fig. CXVIII et pl. coul. 4; B. Martens, 1929, p. 61; E. Panofsky, 1953, pp. 61, 76, 383, n. 582; M. Meiss, 1956, p. 193; M. Thomas, 1958, p. 114; J. Porcher, 1959, p. 65, pl. coul. LXXIII a, b, c; M. Meiss, 1967, p. 60; M. Meiss et S. Off, 1972; M. Meiss, 1972, pp. 15, 23; 1974, pp. 41, 47, 58, 136, 336 sq., 347, 378, 380, 394, 399, 417 n. 176, 179, 192, 199, Fig. 63, 160, 161, 164, 176, 178, 182, 188, 193, 194, 199, 204, 210, 230.

COMMENTAIRE

On connaît trois manuscrits illustrés des *Comédies de Térence* exécutés à Paris à quelques années de distance. Le plus ancien, antérieur à 1408, et le plus récent, antérieur à 1415, font l'objet de la présente notice. Le troisième (Paris, B. N., lat. 8193), dont le destinataire est inconnu, paraît se situer à une date intermédiaire; son illustration consistant en grisailles délicatement teintées est restée inachevée; il ne sera cité ici que pour comparaison (**Fig. 228**).

Le manuscrit offert au duc de Berry en janvier 1408 par son trésorier Martin Gouge a du être commandé et exécuté en 1407. Quant au volume qui a appartenu certainement au dauphin Louis duc de Guyenne et pendant quelques mois mais non moins certainement au duc de Berry, il a été appelé par H. Martin (1907) le *Térence des ducs.*

Ce manuscrit superbe, l'un des plus représentatifs de la production parisienne qui, dans les deux premières décennies du XVe siècle, était d'une abondance difficile à imaginer, a-t-il été exécuté pour le dauphin? Louis duc de Guyenne, né le 22 janvier 1397 et mort le 18 décembre 1415, à l'âge de dix-neuf ans ou presque, était un jeune homme avide de vie brillante et fort dissipé. Peut-on prendre au sérieux son goût des beaux livres, voir en lui un bibliophile? Tout porte à le croire et son cas illustre parfaitement l'atmosphère de mécénat littéraire et artistique à la cour royale de France. A l'âge de huit ans (le 5 juin 1405), il reçoit du roi son père un livre sur le *Gouvernement des princes.* A douze ans (en 1409) il a son enlumineur en titre, Haincelin de Hagenau, qui travailla auparavant pour le duc de Bourgogne Philippe le Hardi. Très lié avec son grand-oncle le duc Jean de Berry, le jeune Louis paraît l'avoir pris pour modèle en se procurant sans scrupules des livres qu'il convoitait. Ainsi, lorsque, en 1409, le grand maître d'Hôtel du roi, Jean de Montaigu, avait été décapité et ses biens furent confisqués, le dauphin s'appropria-t-il quelques-uns de ses volumes. C'est sans doute pour lui, comme le suggère M. Meiss (1968, pp. 81-82), qu'a été illustré l'important *Bréviaire de Chateauroux* (Bibl. Municipale, ms. 2), dont il nous faudra reparler (notice 53). On a réussi à identifier vint-cinq volumes environ qui lui ont appartenu. Quant au *Térence des ducs,* les armes de Louis de Guyenne ornaient les fermoirs d'argent doré de sa reliure encore en 1416. Elles ne paraissent pas sur le frontispice (**Fig. 223**). Les quatre bannières sont celles du roi de France. Pourtant Meiss (1974, p. 42) observa que l'ange qui tient la bannière et les *putti* qui tiennent les banderoles avec la devise « De bien en mieux » regardent et montrent un couple formé par un adolescent au faucon qui s'incline devant une jeune dame jouant de la harpe. En réalité, les quatre anges porte-bannière regardent ce couple qui pourrait bien être Louis de Guyenne et sa femme Marguerite de Bourgogne, la fille de Jean sans Peur. S'agirait-il d'un livre commandé par le roi Charles VI pour être offert au dauphin? Pourquoi alors ne porte-il pas les armes de celui-ci? Le problème ne sera résolu que le jour où l'on aura identifié la devise qui était certainement celle du destinataire du livre.

L'étude sérieuse de ce groupe de trois manuscrits commença en 1907 lorsque H. Martin publia intégralement le *Térence des ducs.* Il y distingua quatre peintres: l'illustrateur de l'*Andrienne* (**Fig.226** et **227**), de l'*Eunuque* (**Fig. 224**) et de *Phormion*; celui, proche mais supérieur, de l'*Hécyre* (La belle-mère, **Fig. 225**); celui, relativement médiocre et inégal, de l'*Héautontimorouménos* (Le bourreau de lui-même); enfin, l'enlumineur des *Adelphes* (Les frères)(**Fig. 233**) à qui il donna aussi la première scène de *Phormion.* H. Martin n'a pas discuté le peintre du frontispice (**Fig. 223**) dont il a apprécié l'excellence. Il a comparé le *Térence* de l'Arsenal avec l'exemplaire offert par Martin Gouge et mentionna brièvement le ms. lat. 8193. M. Meiss (en 1967 et, surtout, en 1974) analysa de très près non seulement les deux volumes qui ont appartenu au duc de Berry mais aussi le troisième qu'il a mis en valeur.

Sa division des mains dans le *Térence des ducs* correspondant à peu près à celle de H. Martin. Mais il a entrepris de reconnaître dans chaque illustrateur des trois exemplaires de Térence l'auteur d'un groupe d'œuvres tirées des autres manuscrits et classées par ce critique sous des noms de convention qu'il inventa. Ainsi, le frontispice (sa bordure exceptée, (**Fig. 223**) et les images de *Phormion,* de l'*Eunuque* (**Fig. 224**) et de l'*Andrienne* (**Fig. 225**) seraient dues au Maître de Luçon. Ce nom de baptême à l'usage des érudits n'était pas heureux, il prête à confusion car il fait croire que ce peintre a travaillé dans cette ville ou que son ouvrage principal y est conservé alors qu'en réalité il s'agit de l'illustrateur du *Missel et Pontifical d'Etienne Loypeau évêque de Luçon* (Paris, B.N., lat. 8886, (**Fig. 234**); il aurait mieux valu le nommer Maître du Pontifical de Loypeau; mais nous allons suivre M. Meiss pour ne pas susciter une confusion supplémentaire. C'est un artiste capable de grande délicatesse et la *Naissance de saint Jean-Baptiste* que nous reproduisons (**Fig. 234**) le range, par son intérieur convaincant peuplé en profondeur de plusieurs personnages, parmi les « préeyckiens » français. Le peintre des très belles images de l'*Hécyre* (**Fig. 225**) serait le Maître d'Orose, nommé d'après les grandes pages de l'*Histoire d'Orose* (Paris, B.N., fr. 301; repr. coul. *in* J. Porcher, 1959, pl. LXII). Ses œuvres groupées par M. Meiss sont intéressantes par leur vivacité narrative mais leur style et le tempérament d'artiste qu'elles trahissent ne sont pas ceux de l'*Hécyre* (voir par exemple les Fig. 163 et 164 ou les Fig. 202 et 203 *in* Meiss, 1974). L'élément bohémien, l'accent paysan que cet historien a décelé à juste titre chez le peintre d'Orose me paraissent faire défaut dans l'*Hécyre* dont les élégants au profil ciselé, aux proportions allongées s'apparentent quelque peu à ceux des Limbourg, **Fig. 225.** (H. Martin, 1907, pl. XXXII et XXXIV).

A vrai dire, quand on examine les images du *Térence des ducs,* on peut trouver de légers écarts de qualité et d'exécution dans l'illustration de chacune des comédies. Mais ce qu'on y trouve surtout – et ce qui importe vraiment – c'est, en dépit de légères variantes du coloris, toujours clair, froid et lumineux, une remarquable unité de conception. Les quatre scènes reproduites en (bonnes) couleurs chez J. Porcher (1959), pl. LXXIII et LXXIV, tirées de l'*Eunuque* (**Fig. 224**) et de l'*Hécyre* (**Fig. 225** et **235**), que M. Meiss donne les unes au Maître de Luçon, les autres au Maître d'Orose, frappent par l'uniformité d'une formule imposée à plusieurs peintres différents. Les scènes se situent soit en plein air, soit dans un milieu citadin. Dans les premières, le sol est presque toujours réduit à une bande gazonnée. D'une manière générale, les acteurs dialoguent tantôt alignés et découpés sur le ciel, tantôt auprès des maisons isolées ou formant des rues mais toujours trop petites. Le peintre des *Adelphes,* en qui l'on a depuis longtemps reconnu l'illustrateur (ou le compagnon d'atelier) du célèbre *Livre de la Chasse* (voir la notice 44), varie et accumule les bâtisses, articule les intérieurs (**Fig. 233**) Pourtant lui aussi obéit à la formule compositionnelle. Qui l'a imposée? Très probablement le Maître de Luçon, le peintre qui orna trois comédies sur six, l'*Andrienne* (**Fig. 226**), *Phormion,* l'*Eunuque* (**Fig. 224**), et qui exerça un contrôle sur son collaborateur, dessinateur plus fin et plus avancé dans la recherche spatiale, auteur des images de l'*Hécyre,* qui mérite à mon avis le nom de Maître de l'Hécyre (**Fig. 225** et **235**).

Un problème particulièrement intéressant posent les frontispices, celui du *Térence* offert au duc de Berry par Martin Gouge (**Fig. 222**) et celui du *Térence des ducs* (**Fig. 223**). Ils se ressemblent et pourtant ils sont manifestement peints par deux artistes différents. Ici, il convient, me semble-t-il, de suivre l'opinion de M. Meiss: le premier, peint en 1407, a servi de modèle au second (antérieur à 1415) et il sort du pinceau du Maître des Antiquités Judaïques de Josèphe (ou, plus pratiquement, le Maître de Josèphe), l'auteur de deux miniatures d'un pittoresque oriental célèbre (**Fig. 230** et **231**) qui précèdent dans le ms. fr. 247 de la B. N. de Paris les pages admirables de Fouquet, ses seules œuvres anciennement attestées; le frontispice du *Térence des ducs* a été peint par le Maître de Luçon; mais sa bordure est d'un artiste tout autre, proche du Maître de Bedford (voir notice 44, 59, 60).

La composition commune aux deux frontispices a de quoi surprendre. En bas, dans la ville de Rome, le sénateur Terentius Lucanus reçoit le recueil des comédies des mains du poète Terentius (son affranchi portant selon la coutume le prénom de son maître). Plus haut, le théâtre romain, circulaire, englobe la loge du lecteur Calliapius, censée repré-



Fig. 222 Maître de Flavius Josèphe. *Térence offre au sénateur Terentius Lucanus un recueil de ses œuvres. Frontispice* du *Térence* offert au duc de Berry par Martin Gouge. 1407.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7907 A, fol. 2 v.



Fig. 223 Maître d'Étienne Loypeau (ou Maître dit de Luçon).
Térence offre au sénateur Terentius Lucanus un recueil de ses œuvres. Frontispice du *Térence des ducs.*
Bordure par un enlumineur de l'entourage du Maître de Bedford. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 1 v.

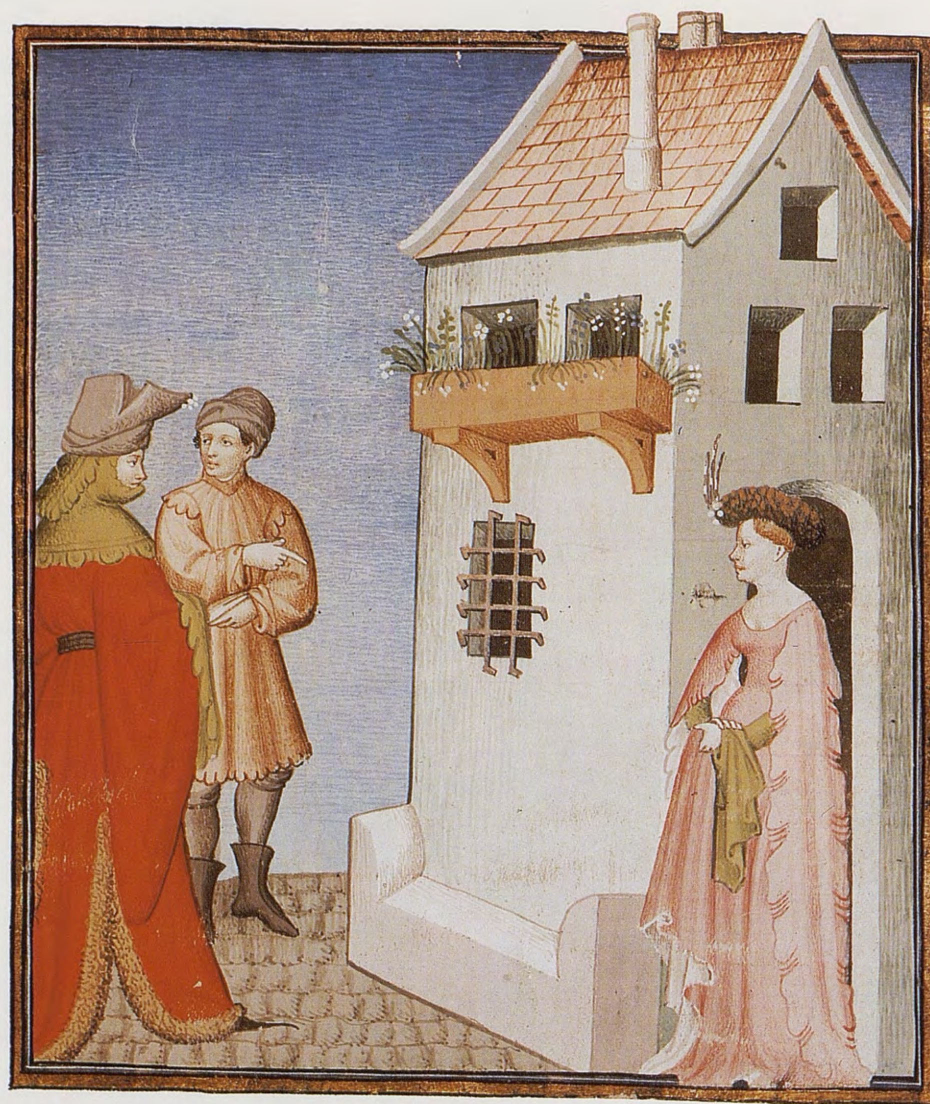


Fig. 224 Maître d'Étienne Loypeau (ou Maître dit de Luçon).
Phédria converse avec son esclave Parménon. Thaïs sort de sa maison.
Scène de l'Eunuque. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 47.

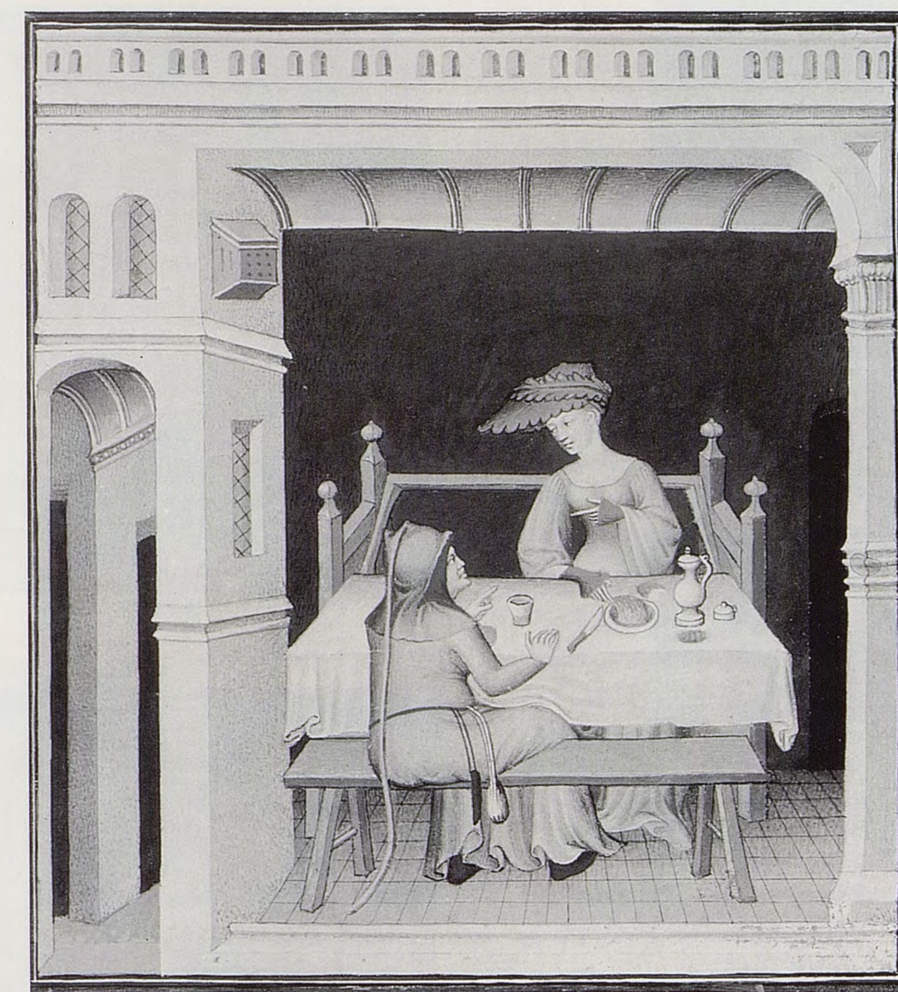


Fig. 225 Maître de l'Hécyre.
L'entremetteuse Syra conseille la courtisane Philotis.
Scène de l'Hécyre. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 209 v.

senter la scène, des acteurs comiques portant des masques (jaculatores) et de nombreux spectateurs (populus romanus). D'où vient ce mélange d'éléments antiques (amphithéâtre, masques) et purement médiévaux (les bâtisses de Rome)?

N'oublions pas que les enlumineurs parisiens affrontèrent ici une tâche nouvelle et très particulière. La tradition de l'illustration des comédies de Térence s'était perdue dans la peinture occidentale depuis l'époque carolingienne. Mais, dès la fin du XIVe siècle, les humanistes français – je veux dire les lecteurs enthousiastes des textes latins – furent nombreux. Les recherches récentes en ont aligné une liste imposante: universitaires et théologiens dont les plus grands furent Pierre d'Ailly et Jean Gerson, hauts fonctionnaires Nicolas de Clamanges, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col, d'autres lettrés Jacques de Nouvion, Nicolas de Baye, Thomas de Cracovie, Jean Courtecuisse et le poète et traducteur Laurent de Premierfait. Pierre d'Ailly et Jean Gerson furent probablement les premiers à exalter la «renaissance» carolingienne.

On comprend pourquoi les investigations assidues de Meiss lui ont permis de déceler dans les scènes des trois *Térence* quelques traits venant de la tradition carolingienne: acteurs simplement juxtaposés et accompagnés de leurs noms, gesticulation de mains accentuée. Le frontispice reste cependant sans précédent carolingien connu. Peut-être existait-il un prototype plus antiquisant des alentours de 1400 dont dérivèrent les deux pages que nous possédons, car celle du *Térence des ducs,* postérieure, contient une bâtisse circulaire évoquant le Colisée alors que l'autre page n'a pas la prétention de dépasser une capricieuse accumulation d'architectures gothiques. Quoi qu'il en soit, l'attribution du frontispice du *Térence* de Martin Gouge (**Fig. 222**) au Maître de Flavius Josèphe paraît justifiée. Les types faciaux, les accoutrements orientaux et le coloris général ressemblent beaucoup à ce qu'on voit dans les deux

pages des *Antiquités Judaïques* (**Fig. 230** et **231**). Dans la seconde, en haut et à gauche, on retrouve une maison à haut gable pointu percé d'un oculus identique à une des maisons de Rome (**Fig. 222**). Plus que cela: la composition verticale, aux épisodes étagés, semble justifier l'idée que le Maître de Josèphe, l'un des artistes les plus imaginatifs du duc de Berry, eût pu inventer le frontispice sans prototype. Il reste cependant un détail à élucider: la présence d'un jeune seigneur élégant, mis nettement en valeur, qu'on introduit et accueille dans la ville de Rome. Personne, à ma connaissance, n'a soulevé ce problème. Et si je le fais, c'est pour souligner qu'il doit avoir de l'importance, sans, hélas, être en mesure de le résoudre.

La nouveauté du thème – scènes de la vie quotidienne dont la signification humaine était de tous les temps – a stimulé l'imagination des illustrateurs des trois *Térence.* Le désir de rendre proche, pour ainsi dire palpable, l'antiquité latine joua encore plus nettement que lorsqu'il s'agissait d'évoquer les sujets de la Bible ou du Nouveau Testament. Les acteurs romains revêtirent des costumes de la cour et de la ville de Paris du temps de Charles VI. Les illustrations des *Térence* sont une des sources majeures de notre archéologie vestimentaire. La verve narrative suscitée par la vie populaire inspira aux trois artistes des variantes savoureuses d'un même modèle compositionnel: dans l'acte premier. scène première de l'*Andrienne,* le riche Simo donne à Sosia, son affranchi devenu cuisinier, des instructions pour les préparatifs d'un fastueux banquet et il amène des viandes de choix que portent des esclaves (**Fig. 226, 227, 228**). Les données de la composition sont les mêmes mais les attitudes, les détails, le réalisme spatial diffèrent au point de nous offrir trois tableaux bien distincts. Le Maître des textes romains, peintre sans doute de sensibilité et peut-être d'origine flamande, nous fait pénétrer dans l'intérieur même de la cuisine (**Fig. 228**) laquelle, dans l'exemplaire de 1407, n'est qu'un étal largement ouvert (**Fig. 227**) et dans le



Fig. 226 Maître d'Étienne Loypeau (ou Maître dit de Luçon) (atelier).
Simon arrive avec deux esclaves chargés de provisions et donne des instructions à Sosie.
Scène de l'Andrienne. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 4 v.



Fig. 227 Maître d'Étienne Loypeau (ou Maître dit de Luçon)
Simon arrive avec deux esclaves chargés de provisions et donne des instructions à Sosie.
Scène de l'Andrienne. Térence offert au duc de Berry par Martin Gouge. 1407.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7907 A, fol. 3 v.

Térence des ducs un édicule tellement sommaire et artificiel qu'il donne l'impression d'un accessoire de théâtre du XVe siècle, comme le pensait H. Martin (**Fig. 226**).

Mais c'est le costume mondain qui triomphe dans le *Térence des ducs (***Fig. 235**). Ce manuscrit (ou un autre, très proche, perdu) a du être bien connu à Paris au XVIe siècle. Dans sa gravure datée de 1579, P. Perret s'inspira des chaperons abondamment agrémentés de déchiquetures des courtisanes et des jeunes élégants du *Térence* pour coiffer ses personnages de couvre-chefs semblables (**Fig. 232**). Il traita un vieux thème satirique de la *Femme choisissant entre deux âges*. La femme choisit bien entendu un jeune amant et écarte un vieillard grivois en lui présentant des lunettes, symbole de l'âge. Cette référence aux illustrations de Térence eut grand succès, la gravure engendra une série de tableaux. Elle prouve que la gravure se référait à une scène de théâtre (italien ou français) comme je l'ai proposé (*Early paintings of the commedia dell'arte in France,* Met. Mus. A. B., New York, summer 1943, pp. 11-32).

Deux parmi les artistes qui illustrèrent, du moins en partie, les trois exemplaires du Térence méritent une mention spéciale: le Maître de Flavius Josèphe et le Maître des Textes Romains. Du premier, nous ne connaissons que le



Fig. 228 Atelier du Maître des Textes Romains.
Simon fait préparer le festin.
Scène de l'Andrienne. Térence. Vers 1408 – 1410.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 8193, fol. 5 v.

frontispice du *Térence* de 1407 (**Fig. 222**) et les deux pages des *Antiquités Judaïques* de Flavius Josèphe (**Fig. 230** et **231**). Elles ont été peintes très probablement peu avant la mort du duc de Berry, vers 1415. Elles sont donc postérieures aux illustrations des *Belles Heures* et contemporaines de celles des *Très Riches Heures* exécutées par les Limbourg. Cela seul empêche de considérer le Maître de Josèphe comme le précurseur des trois frères. Car son art offre dans l'enluminure française du début du XVe siècle ce qu'il y a de plus apparenté au ton fabuleux et à l'orientalisme des Limbourg. Ici, à la recherche des sources authentiques de l'orientalisme qui envahit la peinture française vers 1400, il y aurait lieu de vérifier si Jean sans Peur, prisonnier des Turcs après Nicopolis (1396) pendat de longs mois, n'a pas rapporté, outre les objets mentionnés dans les comptes de Bourgogne, quelques manuscrits orientaux avec des miniatures de l'école de Chiraz. Le rapport du Maître de Josèphe avec les Limbourg est facile à expliquer: ils ont tous travaillé dans les mêmes années pour le duc de Berry. C'est sans doute dans les pages des *Belles Heures* qui racontent les périgrinations de saint Jérôme que le Maître de Josèphe a trouvé la Mer Rouge coloriée d'un cinabre éclatant. Mais il n'a jamais été séduit par la graphie maniérée des silhouettes et du drapé des Limbourg.

Le Maître des Textes Romains a été ainsi nommé par M. Meiss (1974, p. 405) parce que, outre le *Térence* lat. 8193, de 1408-1410 environ (**Fig. 228**), on ne connaît de lui que l'illustration des œuvres de Virgile (*Eglogues, Géorgi-*



Fig. 229 Maître des Textes Romains. *Palémon, Ménalque et Damétas. Virgile. Bucoliques. Eglogue III.* Vers 1411.
Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 27, fol. 5



Fig. 230 Maître de Flavius Josèphe. *Les Hébreux dans le désert. Antiquités Judaïques.* Peu avant 1415.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 247, fol. 49.



Fig. 231 Maître de Flavius Josèphe. *Histoire de Joseph, fils de Jacob. Antiquités Judaïques.* Peu avant 1415.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 247, fol. 25.



Fig. 232 *La Femme choisissant entre deux âges.*
Gravure de P. Perret. 1579.



Fig. 233 Maître des Adelphes.
Conversation des frères Déméa et Micion.
Scène des Adelphes. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 154.



Fig. 234 Maître d'Étienne Loypeau (ou Maître dit de Luçon).
Naissance de saint Jean-Baptiste.
Missel et Pontifical d'Etienne Loypeau, évêque de Luçon.
Peu avant 1407.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 8886, fol. 413.



Fig. 235 Maître de l'Hécyre. *La courtisane Philotis rencontre Parménon.*
Scène de l'Hécyre. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 210 v.

ques et *Enéide*) à la Bibliothèque municipale de Lyon (ms. 27, **Fig. 229**). Il aime le camaïeu. C'est, par tempérament, un dessinateur. Mais un dessinateur d'une vigueur et d'une justesse tout à fait remarquables. Dans cette époque de stylisation, il ignore tout embellissement gratuit. Proportions, attitudes, expressions sont chez lui simplement vraies. Seul l'approche dans cette qualité le Maître dit de Luçon dans ses meilleures scènes de l'*Andrienne* (repr. coul. M. Meiss, 1974, Fig. 64). Mais il n'est pas aussi vivant et monumental en même temps. Tout autant que certains personnages particulièrement amples et statiques du Maître de Boucicaut les bergers du *Virgile* (**Fig. 229**) annoncent l'humanité de Fouquet.

Le Maître de Josèphe et le Maître des Textes Romains se sont manifestés dans l'enluminure parisienne chacun par deux œuvres exécutées entre 1407 et 1415 environ et disparurent ensuite totalement. Meiss a tenté de l'expliquer en supposant qu'ils étaient l'un et l'autre, professionnellement, des peintres sur panneau ou sur mur et des enlumineurs occasionnels. Explication en principe plausible mais invérifiable; donc, un peu facile. D'autant plus que, si la monumentalité du Maître des textes romains s'accorde à la rigueur avec la pratique de la peinture murale, les pages du Maître de Flavius Josèphe, remplies de détails jusqu'au ciel, ne s'apparentent à aucun des tableaux français du début du XV[e] siècle qui nous soient parvenus.



Fig. 236 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410 – 1415. *Couronnement de la Vierge.* Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie.

Peintre travaillant probablement à Paris vers 1410 – 1415

N° 49

Couronnement de la Vierge

Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie, Inv. 1648

Bois: chêne
Tondo: diamètre 20,5 cm
Acquis en 1906 dans une vente anglaise

Fig. 236

EXPOSITIONS

Paris, 1937, n° 8; Vienne, 1962, n° 16 et pl. 81.

BIBLIOGRAPHIE

J. Guiffrey et P. Marcel, 1911, I, pl. 6; L. Venturi, VII/I, 1911, p. 276 et Fig. 157; P. Durrieu, XXVIII, 1911, II, p. 388; E. Toesca, 1912, p. 466 et pl. 372; P. Durrieu, Mon. Piot, 1918-1919, XXIII, p. 80; G. Brière, G. B. A., 1919, p. 240; W. Hausenstein, 1923, pl. 5; P.-A. Lemoisne (1925), p. 5; R. Van Marle, 1926, p. 137 et Fig. 87; A. Weese, 1927, Fig. 66; H. Fierens-Gevaert, 1927, I, pl. 18; H. Karlinger, 1927, p. 573; Fr. Winkler, Berl. Mus., 1928, p. 7, Fig. 49; P.-A. Lemoisne, 1931, p. 51, pl. 32; Cat. Kaiser-Friedrich Museum und Deutschen Museum, Berlin, 1931, n° 1648; G. Bazin, 1937, pl. 20; J. Dupont, 1937, p. 13; Ch. Sterling, 1938, p. 58; 1942, Rép. p. 9, n° 30 et pl. 32; G. Ring, 1949, p. 197, n° 49; E. Panofsky, 1953, p. 85, Fig. 102; G. Troescher, 1966, pp. 162 sq., 164, 195, Fig. 164; M. Meiss, 1974, I, pp. 226, 278, II, Fig. 605.



Fig. 237 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Le Christ reçoit la Vierge en Paradis.
Livre d'Heures à l'usage de Paris. Vers 1409 – 1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 77 v.

COMMENTAIRE

L'aspect particulier de ce *Couronnement de la Vierge* (**Fig. 236**) a été souligné par P. Durrieu (Mon. Piot, 1918-1919, p. 82-83) qui l'appela l'*Entrée de la Vierge au Paradis.* Il voulait distinguer un type iconographique d'esprit intime de la solennelle composition de longue tradition où la Vierge prend place à côté de Dieu le Père (ou du Christ) sur le siège de celui-ci. Durrieu citait deux exemples majeurs de ce nouveau type de Couronnement de la Vierge apparu en France relativement tard, aux alentours de 1400: le célèbre bas-relief du château de la Ferté-Milon, antérieur à 1407 (repr. M. Aubert, 1946, p. 306), et l'enluminure des *Très Riches Heures* peintes par les Limbourg entre 1412 et 1416 environ. Mais l'origine iconographique de ce type est italienne (Barnaba da Modena, daté 1374; observé par O. Pächt, 1950, p. 39, note 1).

L'appellation de Durrieu n'a pas été suivie mais sa distinction est importante: le nouveau type est un des exemples frappants de la laïcisation des thèmes religieux par le courant gothique international. Le Couronnement de la Vierge devient une cérémonie de cour analogue à un hommage féodal. Le Christ reçoit la Vierge en suzerain du monde, il en tient le globe doré surmonté d'une croix. Il est assis sur un siège de pierre, un trône aux grands accoudoirs, qu'abrite un «pavillon», une sorte de tente que dévoilent deux anges. Ce sont des «sergents» du Seigneur pareils aux véritables massiers qui dans d'innombrables portraits princiers peints dans les livres veillent discrètement sur leurs maîtres en écartant un rideau. Deux autres anges se tiennent comme des pages derrière la grande dame qui s'agenouille en prière sur un coussin somptueux posé sur un sol couvert de fleurs du Paradis. L'un d'eux soulève d'une main la traîne du manteau et tient de l'autre le sceptre surmonté d'un lis d'or.

Le type du Christ n'est qu'une légère variante de celui de la *Mise au tombeau* (**Fig. 152**). Il paraît antérieur au Christ de la *Petite Pietà ronde* et d'autres archaïsmes le confirment: le nimbe énorme de la Vierge, les inlassables sinuosités graphiques des bords de tous les tissus, les pieds lourds du Christ que Durrieu comparait déjà aux pieds du Christ dans la *Mise au tombeau*. Mais, en même temps, ce tableau de chevalet est le seul parmi les petits panneaux qui viennent d'être examinés à offrir une parenté d'aspiration stylistique avec l'enluminure française du début du XVe siècle: il comporte une espèce d'intérieur architectural et un sol fleuri suffisamment étendu pour qu'on puisse le prendre pour un rudimentaire paysage. L'artiste ambitionne l'évocation de la profondeur sans disposer de moyens de la rendre persuasive: les lignes du toit de la tente ne sont pas parallèles aux lignes du siège et cette structure chétive du baldaquin entache d'incertitude la lecture de l'espace où se situe la scène.

On est donc encouragé à chercher des termes de comparaison dans les enluminures du début du XVe siècle. Or, il n'est pas sans importance de constater qu'on les trouve dans les manuscrits parisiens. Un *Livre d'Heures* illustré à Paris, vers 1415, par le Maître de Boucicaut (Paris, Bibl. Mazarine, ms. 469, fol. 77 v.) contient un Couronnement de la Vierge où le Christ est assis sous un «ciel» (dais) soutenu par quatre anges, la Vierge est agenouillée sur un coussin et deux angelots tiennent la traîne de son manteau (notice 54, **Fig. 237**). Le Christ bénit la Vierge de la main droite et de la gauche il prend ses deux mains jointes, ce qui n'est pas sans rappeler le rite, sinon le geste exact, de l'hommage féodal. Par ailleurs, M. Meiss a reproduit plusieurs représentations de l'*Annonciation* (1972, pp. 11-12, frontispice et Fig. 18, 19, 20) où un ange se tient derrière Marie et écarte le rideau. Ces miniatures ont été exécutées à Paris par le Maître de Bedford et les membres de son atelier, à partir de 1417 environ.

On classait d'habitude le *tondo* du *Couronnement de la Vierge* parmi les ouvrages bourguignons. Ce fut cependant pour des raisons secondaires. Les anges aux visages ronds portent des diadèmes aux grandes croix d'or en quoi ils ressemblent à l'un des anges qui pleurent le Christ dans la *Grande Pietà ronde* du Louvre (Cat. Louvre, 1965, pl. 22, coul.), tableau peint pour Philippe le Hardi, et aux têtes d'anges qui environnent la Trinité dans le *Martyre de saint Denis,* achevé en 1416, par Henri Bellechose et destiné à un retable de la Chartreuse de Champmol (Cat. Louvre, 1965, n° 11, pl. 28 – 38). Mais il n'est pas du tout certain que la *Grande Pietà* ait été exécutée à Dijon. Elle a fort bien pu être commandée par le duc Philippe à Paris. Cependant, par sa présence à Dijon elle a exercé une influence certaine sur la peinture locale et c'est la raison pour laquelle elle va être discutée dans le volume consacré à la Bourgogne. Ce sera aussi le cas des volets de Melchior Broederlam dont nous savons qu'ils ont été peints à Ypres et transportés à la Chartreuse de Champmol. Quant à Henri Bellechose, que savons nous de lui avant 1415, lorsqu'il remplace, comme peintre en titre de Jean sans Peur, Jean Malouel qui venait de mourir? Absolument rien hormis qu'il est qualifié «de Brabant» (en fait, originaire de Breda, S. Laveissière, I, 1980, p. 36). Comme il a vécu jusqu'à 1440 – 1444, il devait être relativement jeune en 1415. Il est vraisemblable qu'il a passé quelques années à Dijon, car il a connu la *Grande Pietà ronde,* la *Vierge à l'Enfant et aux papillons* (à Berlin; repr. coul. Meiss, 1974, Fig. 642), tableau qui a le plus de chances d'être une œuvre de Malouel, et la *Pietà* de Troyes, peinture de moindre qualité mais d'un art tout proche.

Compte tenu des recherches spatiales, tatonnantes mais incontestables, que nous observons dans le *Couronnement de la Vierge* et en le comparant à cet égard avec les panneaux parisiens que nous avons décrits dans les notices 39, 42, 45 et 47, il semble raisonnable de dater le *tondo* de Berlin des alentours de 1410 – 1415.



Fig. 238 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Le maréchal Boucicaut en prière devant sainte Catherine. Les Heures du maréchal Boucicaut.* Vers 1410-1412 probablement. Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 38 v.

Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)

Peintre travaillant à Paris dans le premier quart du XV[e] siècle

N° 50

Les Heures du Maréchal Boucicaut

Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2

Parchemin

274 × 190 mm

242 fol.

Le maréchal Boucicaut en prière devant sainte Catherine, fol. 38 v., **Fig. 238**

Le maréchal Boucicaut et sa femme Antoinette de Turenne en prière devant la Vierge et l'Enfant Jésus, fol. 26 v., **Fig. 239**

Saint Christophe, fol. 28 v., **Fig. 241**

Saint Honorat, fol. 36 v., **Fig. 242**

L'Annonciation, fol. 53 v., **Fig. 243**

La Visitation, fol. 65 v., **Fig. 245**

L'Adoration des Mages, fol. 83 v., **Fig. 246**

La Présentation de Jésus au Temple, fol. 87 v., **Fig. 247**

La Pentecôte, fol. 112 v., **Fig. 248**

L'Office des morts, fol. 142 v., **Fig. 249**

HISTORIQUE

Jean II Le Meingre dit Boucicaut, maréchal de France, mort en 1421; son frère Geofroy Le Meingre, mort en 1430; Jean III Le Meingre, fils du précédent, mort en 1490; Aymar de Poitiers, mort en 1533; Jean de Poitiers; Diane de Poitiers (à Anet); donné par Henri IV à la Marquise de Verneuil, morte en 1633; acheté par le lieutenant de police N. de la Reynie; acheté en Angleterre par F. G. A. Guyot de Villeneuve en 1887; acquis à sa mort, en 1900, par Madame Jacquemart-André.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, p. 32, N° 86; Paris 1955, pp. 97-98, N° 201.

BIBLIOGRAPHIE

F. G. A. Guyot de Villeneuve, 1889; P. Durrieu, (1906 ?), pp. 12 – 22; 1912, pp. 90 – 96; 1913, pp. 73 – 81, 145 – 164, 300 – 308; 1914, pp. 28 – 35; H. Martens, 1929, I, pp. 95, 194 sq. 215 n. 44, 237 sq. n. 198, 256 n. 379, 265 sq. n. 486, 267 n. 526 et 530; G. Ring, 1949, p. 196, n° 36; U. Thieme et F. Becker, XXXBII, 1950, p. 222 sq.; L. von Baldass, s.d. (1952) pp. 7 sq. 12 sq.; E. Panofsky, 1953, I, pp. 54 – 61; F. Winkler, 1955, p. 10 sq.; J. Porcher, 1955; n° 201 en 1959, p. 69; C.A.J. Nordenfalk, 1961, p. 389 sq.; M. Meiss, 1968, pp. 131 – 133 et Fig. 1 – 45, 48, 135.

COMMENTAIRE

L'artiste dit le Maître de Boucicaut doit ce nom de convention aux miniatures qui ornent le livre d'Heures commandé par Jean II Le Meingre dit Boucicaut (1365 – 1421), maréchal de France, et sa femme Antoinette de Turenne. Cette destination du manuscrit est attestée par deux portraits du maréchal en prière seul (**Fig. 238**) ou en compagnie de sa femme (**Fig. 239**), par leurs armoiries et le «mot» de Boucicaut «ce que vous voudres». C'est sans doute l'un des livres d'Heures les plus personnalisés parmi ceux, innombrables, qui nous soient parvenus. Les armoiries et le «mot» du maréchal y abondent de façon presque indécente en faisant intrusion dans les scènes religieuses. Les très nombreux suffrages qui concernent les saints favoris du commanditaire ouvrent le livre au lieu de succéder aux prières consacrées à la messe et aux Heures de la Vierge, à celles de la Croix, du Saint-Esprit, de la Trinité et aux autres éléments habituels des livres d'Heures à l'usage de Paris. De plus, ces suffrages sont illustrés d'images des saints ou de leurs martyres occupant la page entière alors que, normalement, elles sont de dimensions réduites. Cette individualisation du livre nous impose la connaissance relativement détaillée du caractère et de la carrière de l'homme qui en a commandé l'illustration et l'a de toute évidence dictée et contrôlée.

Nous sommes bien renseignés sur sa vie, du moins jusqu'en avril 1409, date de l'achèvement du *Livre des faits du bon messire Jean le Meingre,* rédigé par Honorat Durand, son chapelain et légataire du journal de Boucicaut. Né à Tours, en 1365, ce parangon de la chevalerie de sa génération – sa réputation égala celle de Guillaume le Maréchal à la fin du XIIIe siècle et celle de Jacques de Lalaing au XVe – avait de qui tenir. Son père, Jean I le Meingre dit Boucicaut et aussi «le Brave», fut maréchal de France. Il servit fidèlement le roi Charles V en capitaine et en négociateur. Mais lorsqu'il mourut en 1368, son fils n'avait que trois ans. La carrière de cet orphelin de petite noblesse devait être exemplaire de la société féodale de son temps. Placé par le roi au service du dauphin, sa précoce ardeur guerrière le recommanda auprès du duc de Bourbon qui amena le garçonnet de douze ans à la campagne de Normandie contre les Anglais. A seize ans, il se distingua à la journée de Roosebecke au point d'être armé chevalier. Mais il avait aussi des lettres, fit des ballades, d'autres poèmes et chansons. Très pieux – tout comme Guillaume le Maréchal ou comme Lalaing – «il aime Dieu, et le redoubte sur tout, et est très-devot: car chaque jour sans nul faillir, dict ses heures et maintes oraisons, et suffrages de saincts. Et quelque besoing ou haste que il ait, il oit chacun jour deux messes tres-devotement, les genouilles à terre». Ce qu'illustrent, on ne peut plus fidèlement, les enluminures des *Heures* qui nous occupent ici. Il fit le pèlerinage de Jérusalem et ne manqua pas de visiter au mont Sinaï le tombeau de sainte Catherine qu'il vénérait particulièrement (**Fig. 238**). La charité et la galanterie chevaleresque lui inspirèrent la création de l'Ordre de la Dame blanche à l'écu vert (1399), voué à la défense des dames. Ce genre de fondation fut habituellement réservé aux souverains et aux princes. Souvenons-nous à ce propos qu'après le désastre de Nicopolis (1396), de très nombreuses dames devenues veuves ou fiancées solitaires restèrent sans défense devant les entreprises des féodaux cupides et les tracasseries juridiques. La cause était bonne mais le geste spectaculaire témoigne de l'orgueil de Boucicaut. Ses exploits guerriers furent innombrables: combat pendant trente jours lors du célèbre tournoi de Saint-Ingelbert (1390) où il se mesurait aux Anglais, qui contribua grandement à sa charge de maréchal de France l'année suivante; «croisades» avec les Teutoniques contre les Lithuaniens païens; expéditions en Palestine où il fut prisonnier à Damas et passa son temps en débats poétiques avec ses trois compagnons d'infortune. Déjà à Nicopolis il n'échappa à la mort que grâce à la chaleureuse intervention auprès de Bajazet du duc de Nevers (le futur Jean sans Peur) et ne sortit de la captivité turque que contre une forte rançon. Ce n'est donc pas par hasard que saint Léonard, qui délivre les prisonniers, ouvre la suite des saints dans les *Heures* (M. Meiss, 1968, Fig. 1). Ce protecteur lui a pourtant failli: capturé à Azincourt, Boucicaut mourra en Angleterre en 1421.

Une fois maréchal de France, Boucicaut réussit le mariage qui l'introduit dans la haute noblesse: il épouse, en 1393, Antoinette de Turenne. Il n'est pas surprenant de le voir avec elle sous les regards bienveillants de la Vierge et de l'Enfant, un ange lui servant d'écuyer, son heaume sous le bras et son pennon armorié au poing, au milieu d'une extravagante profusion de blasons et d'emblèmes personnels (**Fig. 239**).

La phase suivante de sa carrière n'importe pas moins pour notre compréhension des enluminures des *Heures*. Nommé en 1401 gouverneur de Gênes, Boucicaut arrive à pacifier cet Etat déchiré par les factions des grandes familles et les visées lombardes. Mais, en 1407, les Génois se révoltent, le maréchal est obligé de se retirer en Piémont. Sans soutien militaire du roi de France, il abandonne l'entreprise italienne. Il emporte de Gênes une nouvelle dévotion: pour sainte Brigitte de Suède. C. Nordenfalk (1961) a brillamment montré que cette sainte pratiquement inconnue en France (elle se montra, pendant le schisme, ennemie du pape favorisé par la politique française) était particulièrement vénérée à Gênes. Elle est d'ailleurs représentée dans les *Heures* d'une façon qui reste pour nous unique: ses mains détachées de ses bras sont emportées par un ange au ciel, signe que ses prières ont été exaucées (M. Meiss, 1968, Fig. 26). Une seule autre représentation des mains détachées est connue dans l'iconographie médiévale mais leur signification est diamétralement opposée: les mains sacrilèges qui, lors des funérailles de la Vierge, touchèrent son cercueil et y restèrent collées. La dévotion de Boucicaut à saint Pancras (M. Meiss, 1968, Fig. 14) vient peut-être également de Gênes. Peut-être, parce que si une église lui était vouée dans cette ville, le culte de saint Pancras n'était pas moins répandu en France, et notamment à Tours. La famille Le Meingre possédait une chapelle à la cathédrale Saint-Martin où le corps de notre Boucicaut fut, selon sa volonté, transféré d'Angleterre. Et, bien entendu, l'image de saint Martin, patron de Tours, ne manque pas dans les *Heures* (M. Meiss, 1968, Fig. 19).

Le choix des autres saints s'explique en général aisément par l'idéologie guerrière de Boucicaut (saints Michel, Georges et Guillaume d'Aquitaine, M. Meiss, 1968, Fig. 2, 10 et 27); par son prénom (les deux saint Jean, M. Meiss, 1968, Fig. 3 et 4) et celui de sa femme (saint Antoine, M. Meiss, 1968, Fig. 20). Cependant, deux d'entre ses patronnes importent particulièrement pour la datation de ce manuscrit capital, sainte Brigitte et sainte Catherine. Cette datation a été très discutée. Panofsky (1953), Nordenfalk (1961) et Meiss (1968) ont pensé que l'exécution de cette suite de 42 grandes peintures soignées a dû commencer au début du siècle et s'étendre sur plusieurs années. Le premier de ces historiens, en se fondant sur l'écart d'âge qu'offrent, du moins en apparence, les deux portraits du maréchal (**Fig. 238** et **Fig. 239**) et sur les différences stylistiques qu'il observe entre les peintures, situait l'exécution du livre entre 1400 environ et 1410 ou 1411. Le second la situait à l'époque du séjour de Boucicaut à Gênes, soit dans les années 1401 et 1408. Meiss propose la période 1405 à 1408, donc également trois ou quatre années du séjour génois, bien qu'il ait trouvé que les deux portraits du maréchal pouvaient être séparés par «plusieurs années, peut-être dix années» (p. 20). Seul J. Porcher (1955, n° 201 et 1959, p. 66) n'envisageait que le temps où Boucicaut rentra d'Italie et datait les *Heures* «sans doute entre 1410 et 1415, l'une des courtes périodes au cours desquelles le maréchal se trouvait en France».

Serrons de près quelques données chronologiques déjà acquises ou qui seront précisées dans les lignes qui suivent. Grâce à Nordenfalk, nous savons que l'exécution des *Heures* où figure sainte Brigitte ne pouvait se situer que pendant ou après l'expérience génoise. Grâce à Meiss (1968, pp. 10-11), nous savons qu'une partie au moins des enluminures, dont l'*Adoration des Mages* (**Fig. 246**), n'a pu être réalisée qu'après l'assassinat de Louis d'Orléans le 23 novembre 1407.

Mais il y a d'autres jalons chronologiques qu'il convient d'ajouter et qui, à mon sens du moins, obligent à situer l'exécution des *Heures de Boucicaut* après le retour d'Italie en 1409. Tout d'abord, il est très peu vraisemblable que le Maître de Boucicaut ait pu trouver à Gênes un enlumineur spécialiste des bordures au fait des traditions parisiennes. Très précisément, les bordures des *Heures* (**Fig. 243**) sont quasi identiques à celles du *Missel de Saint-Magloire* (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 623) (**Fig. 244**), livre offert à cette église parisienne après août 1412, donc exécuté cette année ou peu avant (M. Meiss, 1968, Fig. 481, le date «ca. 1412»). On est tenté de reconnaître dans ces bordures la même main, d'autant plus qu'elles encadrent dans le *Missel* les pages du Canon peintes par le Maître de Bedford avec qui le Maître de Boucicaut a souvent collaboré: il a pu utiliser le même spécialiste.

Il convient ensuite de tenir compte du costume d'Antoinette de Turenne (**Fig. 239**). Son chapeau et sa coiffure sont introuvables dans l'enluminure parisienne avant 1410. On n'a, pour le constater, qu'à examiner les très nombreuses images dans les trois volumes de Meiss en suivant sa propre datation. Les plus anciens exemples de ces éléments du costume aristocratique s'y trouvent chez l'artiste baptisé le Maître de la Cité des Dames qui illustra souvent les écrits de Christine de Pisan (M. Meiss, 1974, Fig. 11 «shortly after 1410»; Fig. 151 «ca. 1410», notre **Fig. 196**; Fig. 155 «ca. 1410»). On voit qu'à la cour d'Isabeau de Bavière cette mode régnait et elle devait persister longtemps, jusqu'aux années 1420. L'un des frères Limbourg (Jean selon Meiss) a coiffé d'un chapeau identique la charmante demoiselle qui cueille les fleurs au second plan dans le *Mois d'Avril* des *Très Riches Heures* (notre **Fig. 240**), manuscrit dont Meiss étend l'exécution entre 1411 et 1416 (1974, I, p. 308). Le petit col de *Sainte Catherine* (**Fig. 238**) se portait dès les années 1405-1410. Mais il ne manque pas dans le *Mois d'Avril*, au cou d'une jeune fille dans le groupe de gauche (**Fig. 240**). Ainsi, on ne voit guère de raisons qui s'opposent à ce que les deux livres d'Heures les plus illustres dans l'enluminure française de la première moitié du XVe siècle ne soient pas contemporains, que l'exécution des *Heures de Boucicaut* ne se situe pas après 1410.

Les deux portraits du maréchal (**Fig. 238** et **Fig. 239**) ne contredisent pas cette datation. Sa mission génoise n'a jamais été considérée comme son échec personnel. En avril 1411, le roi Charles VI, alors en période de santé mentale, le dépêche en ambassadeur auprès de Jean sans Peur avec qui le maréchal, en dépit de son dévouement pour Louis d'Orléans, entretenait des relations amicales. En juillet, on voit Boucicaut parmi les négociateurs de la conférence de Melun. L'année suivante, le roi lui confie le gouvernement du Languedoc qu'il pacifie en 1413 (F. Lehoux, 1968, II, p. 216 et n. 2; III, p. 226, n. 3 et p. 330 et n. 4). En 1410, le maréchal, né en 1365, était âgé de 44 ou 45 ans. Il paraît plus jeune sur la page glorieusement héraldique où lui et sa femme adressent leurs prières à la Vierge et à l'Enfant (**Fig. 239**). Mais cette page a été endommagée. Cela dut arriver lors de la brutale intervention du peintre qu'Aymar de Poitiers, neveu du maréchal et possesseur du livre à la fin du XVe siècle, chargea de recouvrir les armoiries et les devises du couple par les siennes. Le visage du maréchal, frotté, est



Fig. 239 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Le maréchal Boucicaut et sa femme Antoinette de Turenne en prière devant la Vierge et l'Enfant Jésus.
Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410-1412 probablement. Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 26 v.



Fig. 240 Les frères de Limbourg. *Le mois d'avril. Les Très Riches Heures du duc de Berry.* Vers 1412-1416.
Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 4 v.

aujourd'hui presque vidé du modelé original, son cou l'a perdu totalement, il ne montre que la couche de peinture préparatoire, foncée (l'œil de la Vierge manque également et sa joue droite est frottée). Ainsi, l'âge apparent de l'homme est maintenant bien difficile à estimer. Sa joue lisse contribue à lui prêter jeunesse. De plus, comme l'a observé Meiss, dans cette page exceptionnelle dans les *Heures* par sa profondeur réduite et par une ostentatoire somptuosité héraldique, les portraits du maréchal et de sa femme paraissent idéalisés. L'homme, avec son œil petit et son long nez rejoint facilement le répertoire des visages masculins inventés (**Fig. 241** et **249**), ce qui n'est pas le cas du second portrait du maréchal (**Fig. 238**). La femme est une belle dame sans grand accent personnel. Mais la page où Boucicaut prie devant sainte Catherine (sa dévotion pour elle s'affirma avec éclat en 1408, année où il fit un bref séjour en France et fonda en son honneur un hôpital à Fierbois) est bien conservée. Ici, son visage énergique peut fort bien être celui d'un homme de 47 ou 48 ans. Ces réflexions nous amènent à dater les *Heures de Boucicaut* de 1410 à 1412 environ, années où la carrière du maréchal toucha au comble de sa réussite.

Les *Heures de Boucicaut* contiennent plusieurs pages que Meiss, après Panofsky, mettait à juste titre parmi les plus avancées dans l'œuvre connu de l'artiste sur la voie de l'illusionnisme spatial. (*La Présentation de Jésus au Temple,* **Fig. 247**; *L'Adoration des Mages,* **Fig. 246**; *La Visitation,* **Fig. 245**). Certaines autres sont d'une conception beaucoup plus archaïque, ainsi par exemple *Saint Christophe* (**Fig. 241**). Pourtant, cet érudit si familier de l'enluminure médiévale admettait que l'illustration entière était le fruit d'une seule campagne et qu'elle a pu être exécutée en deux ans, cela aussi, me semble-t-il, avec de bonnes raisons. Mais en situant ces deux ans dans la fourchette chronologique 1405-1408, Meiss faisait des *Heures Boucicaut* la production la plus ancienne connue de leur auteur. Il avouait loyalement sa perplexité. Il décida d'expliquer les contradictions stylistiques à l'intérieur des *Heures* comme des expériences hardies d'un jeune talent. En résultat, les *Heures* restaient dans son exposé à la fois exaltées et étrangement marginales. Elles ne se rattachaient aux autres productions du Maître de Boucicaut et de son atelier – et elles sont nombreuses – que par des liens sans doute certains mais chronologiquement inexplicables.

Avant de tenter, à notre tour, d'analyser les *Heures*, du moins dans leurs traits essentiels, il convient de rectifier la date d'un autre manuscrit où la collaboration d'un élève du Maître de Boucicaut utilisant ses compositions est indéniable. Il s'agit d'un livre d'*Heures* conservé à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford sous la cote ms. Douce 144 (catalogué et décrit par M. Meiss, 1968, pp. 106-107, Fig. 49-60). Au fol. 27 d'un cahier qui, à l'origine, devait se trouver plus loin dans ce manuscrit dont l'ordre des cahiers paraît en général perturbé, apparaît une curieuse note insérée entre deux lignes par le scribe du texte: *factum et completum est anno m°CCCC°VII° quo ceciderunt pontes par.* (ceci a été achevé l'an 1407 que s'effondrèrent les ponts à Paris). Tous les érudits – sans exception, sauf erreur de ma part – ont accepté 1407 comme celle du texte et, probablement, de son illustration. Pourtant, il suffit d'ouvrir le livre de J. Favier, un fort bon auteur (*Paris au XVᵉ siècle,* 1974, p. 14), pour lire: « La violente débacle (des glaces) survenue dans la nuit du 30 au 31 janvier 1408 emporta les deux petits ponts, y compris celui de pierre, et désorganisa complètement la vie des Parisiens puisque la rive gauche fut isolée jusqu'à ce que les passeurs puissent sans trop de risques assurer avec leurs barques la traversée du petit bras de la Seine ». Il s'agit donc de la confusion, encore fréquente, hélas, chez les historiens de l'art médiéval, entre l'ancien et le nouveau style du calendrier. Pour le scribe, l'année 1407 se prolongea jusqu'au 15 avril de notre 1408, jour de Pâques, qui marquait le début de l'année nouvelle. Habitant sans doute, comme la plupart des gens de sa profession, la rive gauche, la rupture des ponts devait être pour lui suffisamment gênante pour marquer l'année. Mais nous savons maintenant que les *Heures Douce 144* ne furent pas achevées en 1407 mais en 1408, à partir du mois de février, jusqu'au milieu d'avril.

On dira peut-être que déplacer d'une année la date d'exécution d'un manuscrit c'est bien peu de chose. C'est beaucoup, quand on s'avise que 1408 est la date que Meiss admet pour l'achèvement des *Heures Boucicaut*. Car les quelques miniatures des *Heures Douce 144* que détermine l'art de notre artiste sont singulièrement attardées. L'évocation de la profondeur y est très restreinte, le dessin des plis curviligne, pas un personnage n'est empreint du droit aplomb statique qui frappe dans mainte figure des *Heures Boucicaut* (*Saint Honorat,* **Fig. 242**; l'*Adoration Mages,* **Fig. 246**; les assistants à l'*Office des Morts,* **Fig. 249**; les acteurs de la *Présentation de Jésus au Temple,* **Fig. 247**).



Fig 241 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Saint Christophe. Les Heures du maréchal Boucicaut.* Vers 1410-1412 probablement. Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 28 v.

En 1409, deux miniatures représentent la contribution de l'artiste aux luxueuses *Grandes Heures du duc de Berry* (M. Meiss, 1968, Fig. 61 et 62; repr. coul. M. Thomas, 1971, pl. 88 et 97). Dans la seconde, l'étude où travaille saint Grégoire est vue à travers un encadrement simulé, appelé par Panofsky «arc diaphragme» (cadre qui n'est cependant pas toujours arrondi mais parfois rectangulaire et qui n'est pas toujours organiquement lié à l'architecture de l'intérieur mais joue le rôle d'un repoussoir). C'est là un expédient capital de l'illusion spatiale d'un intérieur emprunté à la peinture murale de l'Italie du Trecento. Il apparut sporadiquement en France, dans sa forme authentique dès avant 1402, sous le pinceau qu'on croit celui de Jacquemart de Hesdin (*Heures de Bruxelles*, *Office des Morts*, M. Meiss, 1967, Fig. 198), peintre italianisant par excellence et qui exerça sur notre artiste une influence indéniable.

Dans un autre manuscrit de date certaine, en 1409 (la première version des écrits de Pierre Salmon, Paris, B.N., fr. 23279), cet arc encadre plutôt timidement la présentation du livre à Charles VI (notice 51, **Fig. 252**). Mais dans les *Heures de Boucicaut*, qu'il me paraît impossible de dater avant 1410-1412, l'arc diaphragme est employé sur une grande échelle et avec autorité (*Le maréchal devant Sainte Catherine,* **Fig. 238**; *Office des Morts,* **Fig. 249**). Notons aussi, pour corroborer la nouvelle datation des *Heures de Boucicaut*, qu'aucune des traces de l'influence de leurs compositions, si scrupuleusement relevées par Meiss, notamment chez le Maître de Bedford, avec qui notre artiste a souvent collaboré, n'est antérieure à 1412.

Dès lors, le Maître de Boucicaut utilisera «l'arc diaphragme» quasi systématiquement dans ses représentations des intérieurs et l'imposera à plusieurs enlumineurs français. Dans le *Lectionnaire de la Sainte-Chapelle de Bourges* (Bourges, Bibl. municipale, ms. 34) que Meiss datait, me semble-t-il avec de bonnes raisons, de 1410-1412 (1967, p. 264) ou aux alentours de 1410 (1968, pp. 77-78) notre artiste a peint la *Naissance de la Vierge* dans un intérieur «préeyckien» tout à fait remarquable par sa profondeur, son articulation, son échappée vers l'air libre par la fenêtre ouverte, ses détails domestiques (notre **Fig. 250**).

Lorsqu'on regarde la succession des pages des *Heures de Boucicaut*, on est frappé par leur discordance stylistique. On y trouve de nombreux paysages archaïques, à peine plus avancés que ceux de Jacquemart de Hesdin, aux rochers pointus et comme taillés dans du carton (**Fig. 241**). Ces vues restent agressivement artificielles même lorsque leur horizon n'atteint pas le sommet de la scène (M. Meiss, 1968, Fig. 2, 3, 6, 7, 8, 10, 13, 20, 22, 27). Mais elles voisinent avec des vues étendues où, au-delà de tels rochers, le dernier plan devient tout un paysage autonome peuplé de détails réalistes et il offre une nouveauté éblouissante. Cette nouveauté – Panofsky l'a magistralement mise en valeur – c'est la découverte de la perspective aérienne, c'est sa première manifestation dans la peinture de l'Europe entière. La lumière éveille dans la surface de l'eau des reflets mouvants, les couleurs changent, elles pâlissent, elles s'estompent tamisées par les couches d'air lointaines (*La Visitation*, **Fig. 245**; *la Fuite en Egypte*, **Fig. 250**; *David devant le Seigneur*, M. Meiss, 1968, Fig. 40).

On rencontre les mêmes différences en examinant la représentation des intérieurs ou des structures architecturales aperçues du dehors. Si le maréchal s'agenouille devant Sainte-Catherine (**Fig. 238**) dans une chapelle présentée obliquement, ce qui est un procédé ancien (comme c'est aussi le cas de la chapelle où s'accomplit le meurtre de saint Thomas de Cantorbéry (M. Meiss, 1968, Fig. 11), l'*Office des Morts* (**Fig. 249**) nous permet d'entrer de plain-pied dans le chœur d'une église qui nous accueille de front. A la même composition strictement frontale obéissent l'édicule et le dais saillant qui abritent *Saint Honorat* (**Fig. 242**), l'étable de la *Nativité* (M. Meiss, 1968, Fig. 31), la même étable que visitent les Mages (**Fig. 246**), les églises où se situent l'*Annonciation* (**Fig. 243**), la *Présentation de Jésus au Temple* (**Fig. 247**) et la *Pentecôte* (**Fig. 248**). On observera que ces trois structures, telles qu'elles viennent d'être citées, se font de plus en plus solides et amples. Celle de la *Pentecôte*, nettement italianisante, est animée de petits personnages, dont un ange, spectateurs placés dans des baies architecturales de forme diverse. Elle fait nettement penser aux fresques d'Altichiero à Padoue (voir G. L. Mellini, *Altichiero et Jacopo Avanzi,* 1965, en particulier Fig. 77, composition attribuée à Avanzi).

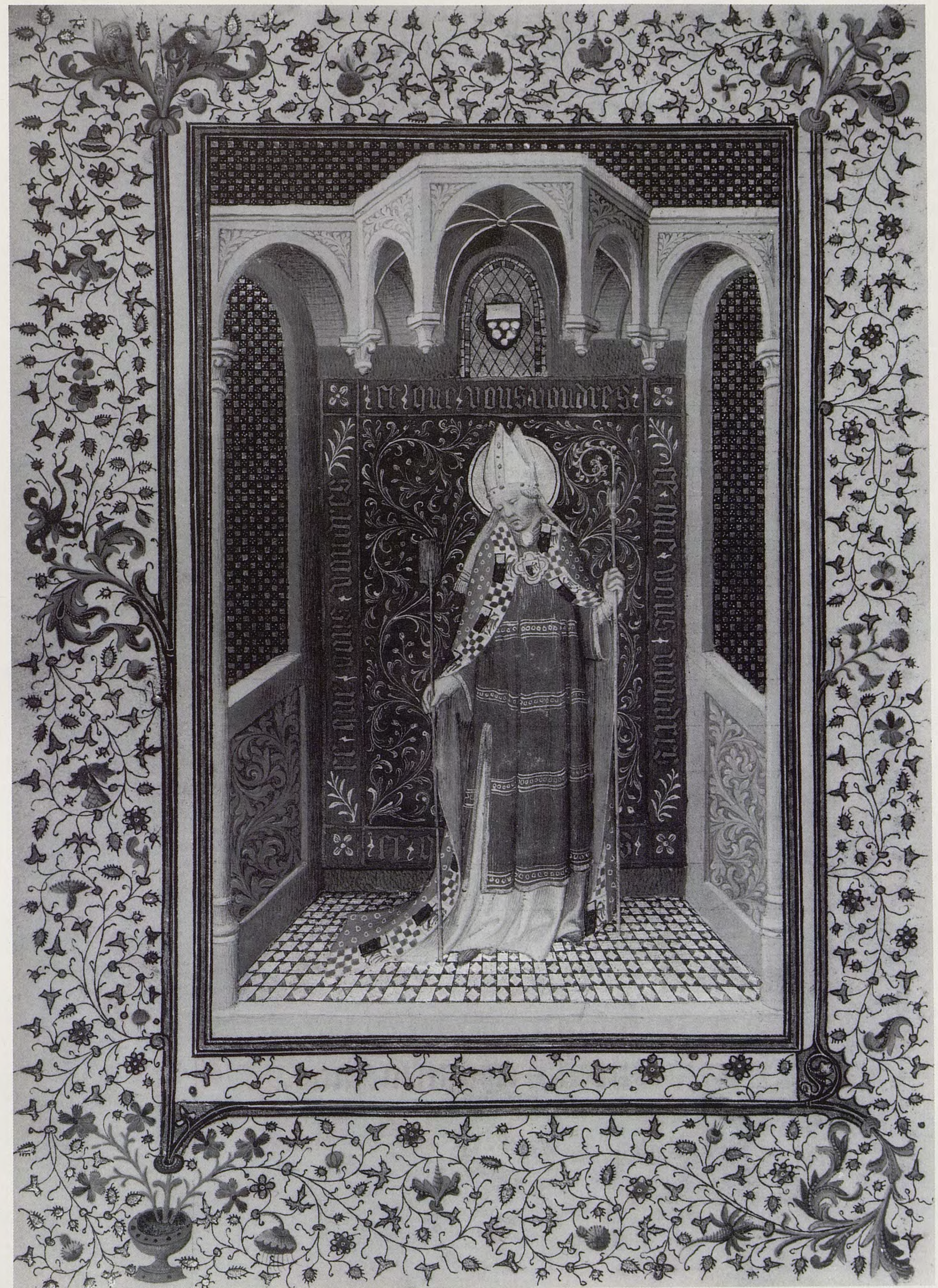


Fig 242 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Saint Honorat*. *Les Heures du maréchal Boucicaut*. Vers 1410-1412 probablement. Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 36 v.



Fig 243 Maître de Boucicaut (jacques Coene?) *L'Annonciation.*
Les Heures du Maréchal Boucicaut. Vers 1410-1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 53 v.



Fig 244 Maître de Bedford. *La Crucifixion. Missel de Saint-Magloire de Paris.* Vers 1411-1412.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 623, fol. 213 A v.

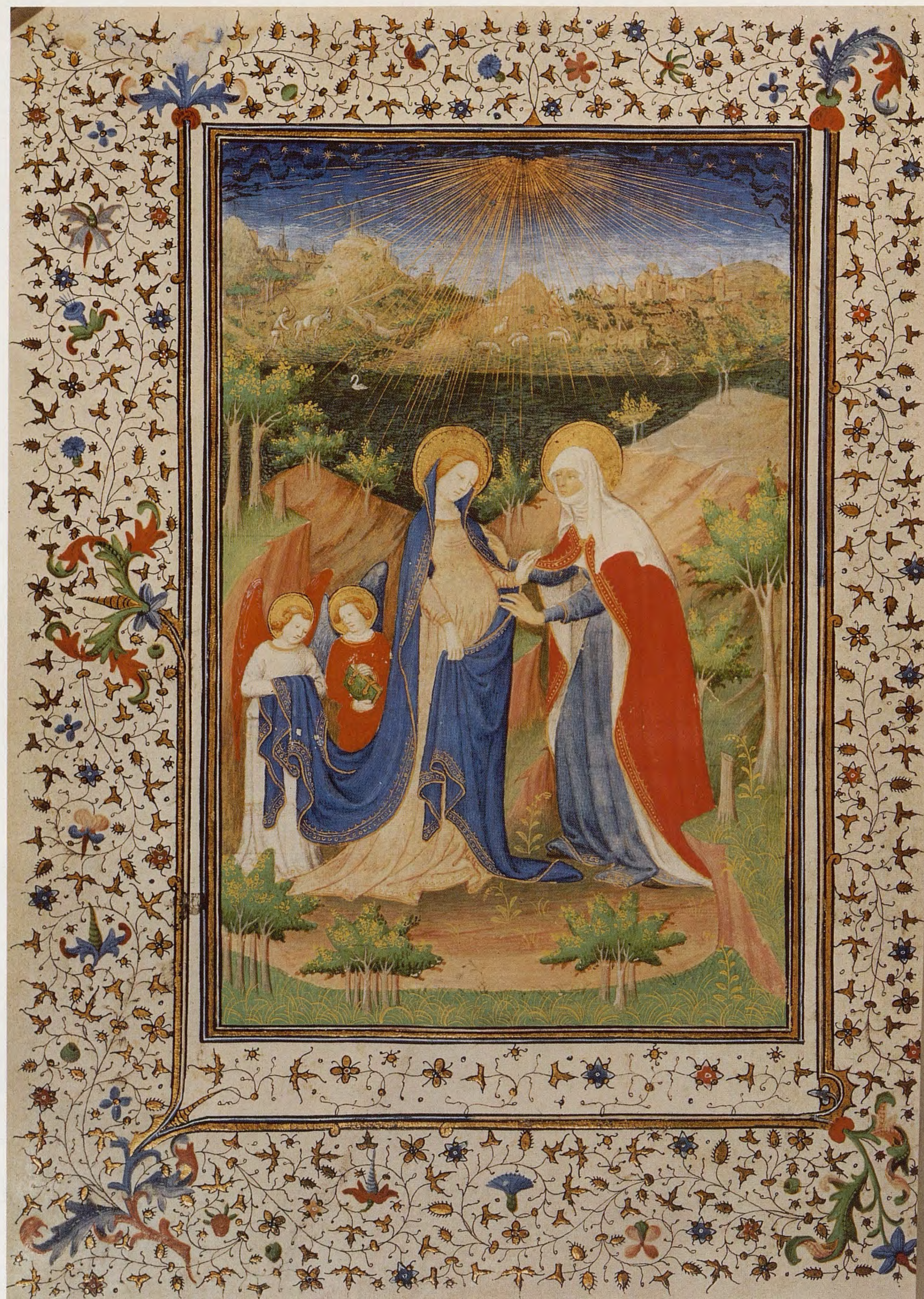


Fig 245 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ?) *La Visitation.*
Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410-1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 65 v.

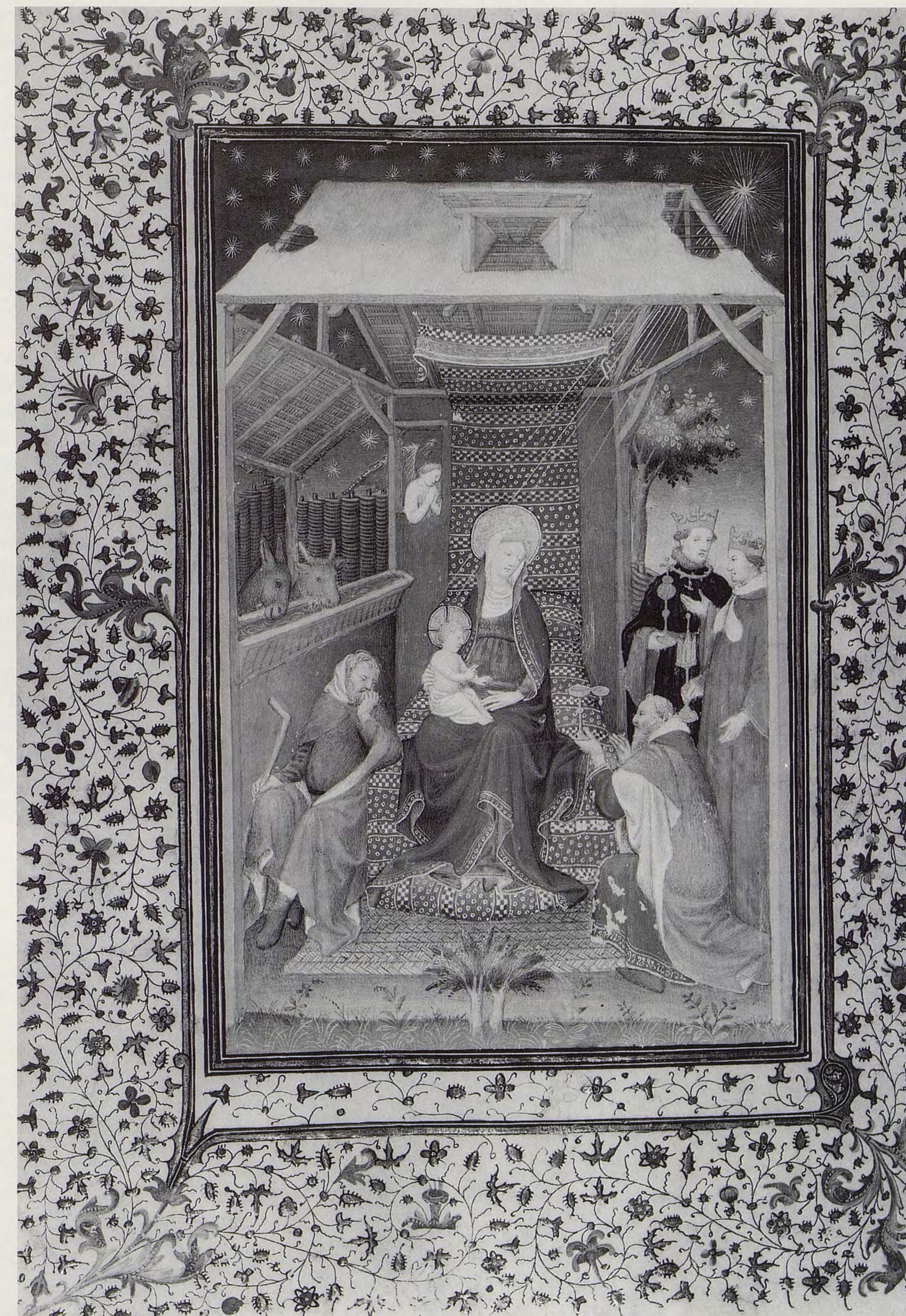


Fig 246 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ?) *L'Adoration des Mages. Les Heures du maréchal Boucicaut.*
Vers 1410-1412 probablement. Le roi au collier vêtu de noir est censé évoquer Louis d'Orléans, assassiné en 1407.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 83 v.

Le canon de la figure humaine ne varie pas moins dans les *Heures de Boucicaut*. *Saint Christophe* (**Fig. 241**) est pourvu d'une tête minuscule, peut-être pour souligner sa stature de géant. Mais saint Jean-Baptiste (M. Meiss, 1968, Fig. 3) rivalise avec lui et exhibe une jambe énorme. Des personnages flexibles, aux drapés curvilignes, côtoient d'autres taillés en blocs statuaires, à l'italienne (*Pentecôte*, **Fig. 248**; *Adoration des Mages*, **Fig. 246**). Dans l'*Office des Morts*, ils sont tous, de façon appropriée au sujet, calmes, statiques, verticaux (**Fig. 249**).

Cette disparité a conduit Meiss à voir dans les *Heures de Boucicaut* une œuvre de jeunesse d'un artiste qui se cherche. Mais des différences semblables se laissent observer dans les œuvres de l'artiste solidement datées tant avant qu'après la période 1410-1412. Ainsi, dans les écrits de *Salmon* de 1409 (voir la notice 51), les deux présentations du livre par l'auteur s'opposent on ne peut plus vivement dans l'évocation spatiale. La première, le frontispice (**Fig. 252**), se situe dans la chambre du roi Charles VI. Bien que vue à travers un encadrement qui fait repoussoir et que son carrelage suggère une fuite dans l'espace, cette chambre est peu profonde. L'alignement en frise des personnages, l'arabesque ornementale de la banderole, contribuent à rendre plane toute la scène. Le seconde présentation est une version unique de ce thème dans l'histoire du livre manuscrit au début du XVe siècle (**Fig. 251**). La scène elle-même de l'hommage est fort réduite. On l'aperçoit dans une chambre haute du Palais royal, dont on voit l'enceinte, la cour, de nombreux bâtiments, peuplés jusqu'aux fenêtres de petits personnages. Le jeu de ces diverses parties architecturales imbriquées respire l'espace. Et la présentation du livre devient un fragment d'une vaste scène de genre familière, quotidienne, anecdotique. Pourquoi s'oppose-t-elle ainsi à l'autre présentation? Parce que celle-ci est un frontispice qui obéit à la tradition d'un hommage solennel.

Les paysages aux rochers fantastiques ne nous obligent pas à dater ceux des *Heures de Boucicaut* des toutes premières années du siècle. On les voit dans une miniature concernant le Collège de Fortet, fermement datée de 1412 (M. Meiss, 1968, Fig. 79).

Ce n'est donc pas la jeunesse de l'artiste mais le caractère intime de son tempérament et de ses inventions en fonction des tâches qu'il devait affronter qui expliquent les soudaines avancées et les reculs sur la voie du réalisme de plus en plus complet où il est engagé. C'est un de ces rares artistes médiévaux qui se sentent libres. Libre par rapport à ses propres formules, il est capable d'en répéter les anciennes, conservées en dessin dans son atelier, et d'en inventer d'inédites pour les juxtaposer sur les pages d'un livre. Ce profond besoin d'indépendance ne saurait être étranger au fait qui intriguait tous les historiens du Maître de Boucicaut: ce grand artiste, qui exerça une si vaste influence, n'a jamais été attaché à un mécène princier.

Jusqu'à 1410 environ, on ne le voit jamais seul responsable de la décoration d'un manuscrit. En 1408, dans les *Heures Douce 144*, il était l'un des cinq peintres dont le plus important — à en juger par les belles pages aux bordures à pseudo-acanthe — était proche du Maître de Bedford (M. Meiss, 1968, Fig. 53 et 54). Dans les *Grandes Heures* de 1409 destinées au duc de Berry, il n'ajouta que deux miniatures. Dans le *Salmon* de la même année, destiné au roi Charles VI, il fournit seulement trois miniatures. Après les *Grandes Heures*, vers 1410 probablement, comme le pense Meiss, le duc de Berry a donné à la Sainte-Chapelle, à Bourges, un *Lectionnaire* en quatre volumes. Dans trois d'entre eux n'apparaissent que quatre petites peintures du Maître de Boucicaut. L'une d'elles montre le duc vénérant saint André (M. Meiss, 1968, Fig. 66). Sa composition est traditionnelle, l'espace peu profond, l'encadrement simulé absent. Mais dans la représentation de *Tous les Saints* (M. Meiss, 1968, Fig. 65) et, surtout, dans la *Naissance de la Vierge* (notre **Fig. 250**) c'est, comme on l'a vu, tout le contraire. Pourtant il est évident que le plus grand bibliophile de l'Europe de son temps n'était pas sensible à l'art du Maître de Boucicaut, à ses nouveautés. Il préférait celles des trois Limbourg (**Fig. 240**).

Dans ces conditions, lorsque le maréchal Boucicaut lui a passé commande des *Heures*, le peintre se trouva dans une situation nouvelle pour lui et particulièrement favorable. Il fut le seul maître du décor d'un livre important. Le commanditaire lui imposa sans doute le choix de saints à représenter mais, n'étant pas un bibliophile, laissa l'artiste libre de traiter toutes ces grandes peintures comme il l'entendait. La collaboration d'un assistant dans l'exécution paraît très réduite.

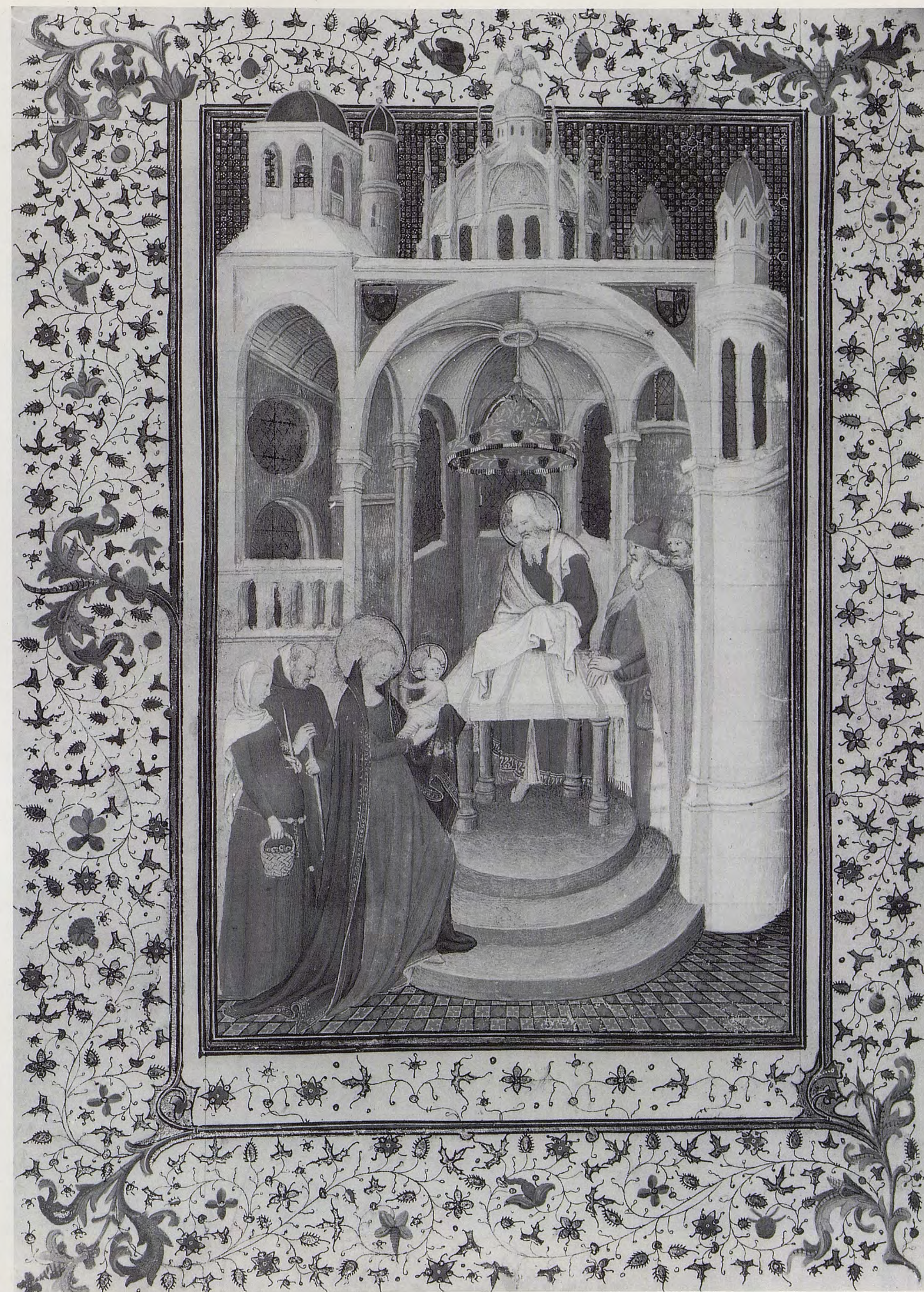


Fig 247 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Présentation de Jésus au Temple.
Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410-1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 87 v.



Fig 248 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ?) *La Pentecôte.*
Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410-1412 probablement. Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 112 v.

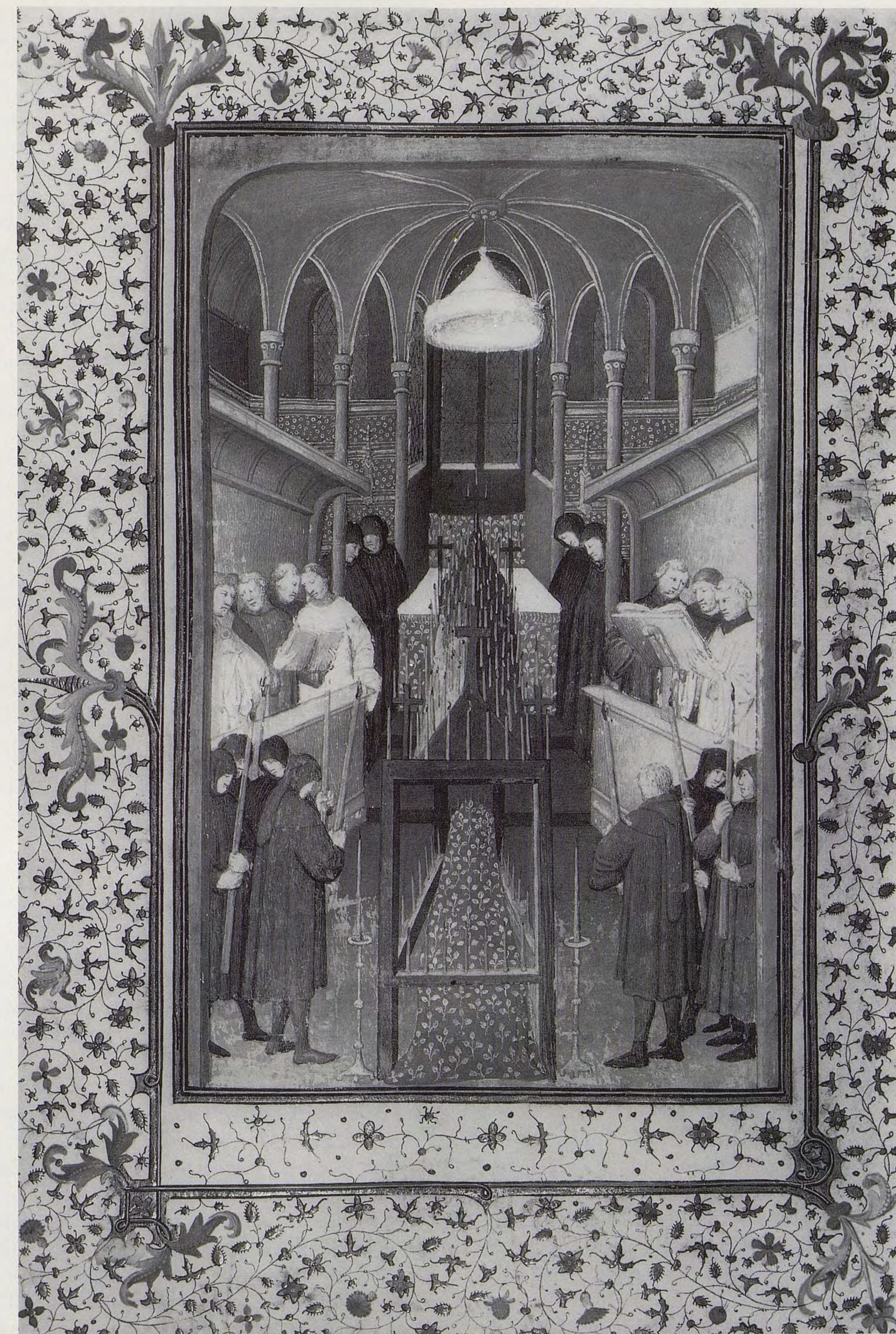


Fig 249 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ? *L'Office des morts.*
Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410-1412 probablement. Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 142 v.



Fig 250 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *La naissance de la Vierge. Lectionnaire de la Sainte-Chapelle de Bourges.* Vers 1410.
Bourges, Bibliothèque municipale, ms. 34, fol. 46 v.

Nonobstant quelques faiblesses, qui seront analysées, la maître créa une œuvre aussi ambitieuse que surprenante. Et nous pouvons faire confiance à l'orgueil du maréchal que ses *Heures* ne restèrent pas inconnues. En tout cas, la répuration de l'artiste paraît dès lors accrue.

Dans la deuxième version de *Salmon* qui date de 1412-1413 (voir la notice 51), destinée, comme la première, au roi Charles VI, on confie au Maître de Boucicaut toute la décoration (celle qui subsiste, car six miniatures manquent). Le frontispice (**Fig. 238**) compte parmi ses chefs-d'œuvre. Peu avant 1413, le duc de Bourgogne, Jean sans Peur, commanda le *Livre des merveilles* (voir la notice 52) où le Maître de Boucicaut partage avec le Maître de Bedford la tâche considérable d'inventer 265 miniatures. A son habitude il abandonna à son atelier l'exécution de nombreuses compositions qu'il dessina. Vers 1414, associé avec le Maître de Bedford, il peindra le *Bréviaire de Châteauroux* destiné au dauphin, le duc de Guyenne (voir la notice 53).

Dans les *Heures de Boucicaut* l'artiste arrondit l'avant-plan de nombreux paysages (*Saint Christophe*, **Fig. 240**; *Visitation*, **Fig. 245**; *Fuite en Egypte*, **Fig. 250**. Il veut suggérer ainsi la fuite perspective des terrains. C'est un expédient de la perspective naturellement perçue par l'œil, qui est circulaire. Il paraît spécifiquement français car on en trouve une espèce d'incunable déjà vers 1375-1379 dans les *Grandes Chroniques de France de Charles V* (notice 38, **Fig. 148**). A la fin du XIV[e] siècle, avant 1402, dans les *Heures de Bruxelles*, le présumé Jacquemart de Hesdin en a multiplié des exemples (M. Meiss, 1967, Fig. 183, 184, 185, 188, 190, 191, 194). Cet artiste, nous l'avons dit, exerça une influence considérable sur le Maître de Boucicaut. L'un et l'autre étaient, avec les Limbourg, les enlumineurs français les plus italianisants, mais ce n'est pas en Italie que ce procédé était cultivé. Avouons que ni Jacquemart ni le Maître de Boucicaut n'ont réussi à joindre cet avant-plan arrondi au reste du paysage. Dans un cas (*le Martyre de saint Pancras,* (M. Meiss, 1968, Fig. 14)) le résultat est désastreux. Sur l'avant-plan de cette scène située dans un intérieur architectural largement ouvert est installée une bande de terrain arrondie avec des arbres. Ce repoussoir est ici incongru car il est censé nous introduire dans un intérieur et non dans un paysage. Cette page atteste une incertitude de la conception. Peut-être vient-elle de la faible tradition en France de l'iconographie du martyre de saint Pancras dont la Légende Dorée dit simplement – donc de façon ambiguë – que ce très jeune saint «a été décapité sur la voie Aurélienne».

En dépit de sa gaucherie, la formule de l'avant-plan importe historiquement: elle sera héritée par Fouquet qui l'exploitera bien entendu avec infiniment d'adresse dans les *Heures d'Etienne Chevalier*, les *Grandes Chroniques de France*, les *Antiquités judaïques* et ailleurs. Ce ne sont pas les seuls traits du Maître de Boucicaut qui vont frapper Fouquet. On ne manquera pas de les signaler.

D'autres faiblesses – dans les proportions des figures et dans leur rapport avec l'architecture – paraissent causées par la grande échelle des peintures. Car il est incontestable que le Maître de Boucicaut est plus à l'aise dans les scènes de dimension réduite, même quand elles comportent de nombreux personnages. Il donnera ses œuvres les plus accomplies dans les *Heures de Londres* (British Library, Add. 16997; voir la notice 57) dont les images n'atteignent pas 7 cm de haut.



Fig. 251 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Salmon présente à Charles VI ses Lamentations au Palais royal de Paris. Pierre Salmon. Réponses au roi Charles VI et Lamentation.* 1409. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 53.

Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)

Peintre travaillant à Paris dans le premier quart du XVe siècle

N° 51

Pierre Salmon. Réponses à Charles VI et Lamentation au Roi sur son état

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 23279

Parchemin
280 × 205 mm
121 fol.

Salmon présente à Charles VI ses Lamentations au Palais royal de Paris, fol. 53, **Fig. 251**

Salmon présente son ouvrage à Charles VI, en présence de Jean sans Peur et d'un autre prince, fol. 1 v., **Fig. 252**

Salmon s'entretient avec Charles VI assis sur son lit de repos, en présence de trois personnages inconnus, fol. 19, **Fig. 253**

Salmon s'entretient avec le roi Richard II d'Angleterre dans une résidence de ce souverain, fol. 60 v., **Fig. 256**

En route vers Rome, Salmon s'arrête en Avignon, fol. 81, **Fig. 258**

EXPOSITIONS

Bourges, 1951, n° 20; Paris, 1955, n° 197.

BIBLIOGRAPHIE

L. C. de la Baume Le Blanc, 1783, III, p. 197, sq.; P. Levesque, (1798 – 1799), p. 415 sq.; les demandes faites par le roi Charles VI touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de Pierre Salmon, son secrétaire et familier, éd. G. A. Crapelet, Paris, 1833; P. Durrieu, (1906?), II, p. 16 sq.; 1906, p. 22; L. Delisle, 1907, I. p. 127; C. Couderc, (1910), p. 25 sq.; P. Durrieu, 1913, p. 313; H. Martin, 1923, p. 76 sq., 102; E. Panofsky, 1953, I. pp. 55 n° 3, 59; M. Meiss, Art Bull. 1956, p. 193; 1968, pp. 37, 68, 87, 124-125, n° 61, 150 n° 70, Fig. 67, 68, 70, 71.

Pierre Salmon. Les demandes faites par le Roi Charles VI touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de Salmon

Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms. fr. 165

Parchemin
265 × 195 mm
260 fol.

Salmon s'entretient avec Charles VI couché sur son lit, en présence de trois courtisans, fol. 7, **Fig. 254**

Salmon s'entretient avec Charles VI assis sur son lit, en présence de trois courtisans, fol. 4, **Fig.255**

Salmon travaillant dans son étude, fol. 78, **Fig. 257**

Salmon travaillant dans sa maison ouverte sur un paysage, fol. 100 v., **Fig. 259**

BIBLIOGRAPHIE

P. Levesque, (1798-1799), p. 415 sq.; Les demandes faites par le roi Charles VI touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de Pierre Salmon, son secrétaire et familier, éd. G. A. Crapelet, Paris, 1833; H. Aubert, 1911, p. 295 sq.; 1912, p. 74 n° 1; P. Durrieu, 1913, p. 309; E. Panofsky, 1953, I. pp. 55 n. 2, 59; L. von Baldass (1952), pp. 10, 19, 21, 66, 81; M. Meiss, 1968, pp. 25, 34, 68, 87-88, 124, 150 n. 70, Fig. 69, 72, 78.



Fig. 252 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Salmon présente son ouvrage à Charles VI en présence de Jean sans Peur et d'un autre prince.
Pierre Salmon. Réponses au roi Charles VI et Lamentation. 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 1 v.

COMMENTAIRE

Pierre le Fruitier, dit Salmon, écrivain par ailleurs inconnu mais favorisé par Charles VI, a composé deux versions de recueils d'opuscules destinés à ce roi. La première a été rédigée en 1409 et offerte au souverain «dans la trentième année de son règne» (qui débuta en 1380). Salmon l'intitula *Réponses à Charles VI et Lamentation au roi sur son état*.

C'est le ms. fr. 23279 dont nous reproduisons ici cinq pages enluminées par le Maître de Boucicaut et son atelier (**Fig. 251, 252, 253, 256** et **258**). En 1412, l'auteur composa un texte nou-veau sous un titre un peu différent: *Demandes faites par le roi Charles VI touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les Réponses de Pierre Le Fruitier dit Salmon*. C'est le ms. fr. 165 de la Bibliothèque de Genève dont nous reproduisons le superbe frontispice (**Fig. 255**) et trois peintures qui paraissent de la main même de l'artiste (**Fig. 254, 257** et **259**). Celui-ci n'a fourni qu'une faible partie de compositions du premier de ces manuscrits et la totalité du second. Tant le texte que l'enluminure ont subi des changements significatifs. Dans le volume de Genève les passages favorables au duc de Bourgogne Jean sans Peur ont été supprimés. Et les images qui évoquent les missions diplomatiques de Salmon (en Angleterre (**Fig. 256**), à Utrecht, à Halle, à Rome, avec un arrêt à Avignon (**Fig. 258**, etc.) sont absentes.

On a souligné dans la notice précédente (n° 50) le traitement plastique très différent des deux scènes de présentation de l'ouvrage de 1409. Celle du frontispice (**Fig. 252**) montre Salmon tonsuré et vêtu en clerc, agenouillé, offrant au roi son gros volume; derrière lui, on reconnaît dans le personnage de profil le duc de Bourgogne Jean sans Peur et un autre prince. Le visage de celui-ci est endommagé et si J. Porcher (1955, p. 96, n° 197) a reconnu dans ce personnage Louis II d'Anjou, c'est peut-être en se fondant sur la devise (ou l'emblème) qui semble comporter une couronne (du roi de Naples?) dont sa houppelande est brodée. La deuxième scène de présentation est célèbre par sa richesse narrative qui nous rend la vie quotidienne du Palais royal de Paris (**Fig. 251**). Charles VI reçoit Salmon dans une chambre où se tiennent trois personnages dont deux sont reconnaissables: le duc Jean de Berry, à la houppelande brodée de cygnes (l'une de ses devises favorites), en train d'admirer un bijou suspendu au cou de Jean sans Peur. Un sergent

d'armes, sa masse dorée au poing, garde l'entrée de l'escalier qui monte vers la chambre du roi. Plus bas, dans la cour pavée, un valet à cheval, armé, garde une mule, deux autres personnages bavardent, un serviteur porte une sorte de cuvette, un lévrier blanc flaire le sol. Plus bas encore, au premier plan de la scène, nous sommes dans la rue, devant l'enceinte du Palais. A la poterne, un garde, un fléau d'armes sur l'épaule, parlemente avec deux solliciteurs richement vêtus. Des passants observent cette conversation. Sur le toit et dans les lucarnes des combles en colombages, motif architectural que l'artiste favorise, apparaissent les membres du personnel du Palais; pleins de curiosité, ils sortent leurs têtes ou s'accoudent pour observer.

Il n'y a guère de doute: l'idée d'un tel complexe architectural, étagé, articulé et animé de petits personnages d'échelle diversifiée vient de la peinture du Trecento italien. Il n'est pas impossible, comme l'a suggéré Meiss, que des peintures d'une très belle *Bible moralisée*, écrite en français mais enluminée vers 1330 à Naples par un artiste italien (Paris, B. N., fr. 9561), aient été connus du Maître de Boucicaut. La parenté du fol. 135 v. (*les Mages chez Hérode dans son palais à Jérusalem*, M. Meiss, 1968, Fig. 489) avec notre **Fig. 251** est vraiment frappante. Cependant, s'il est plus que probable que cette *Bible* se trouvait en France en possession de la maison d'Anjou, il n'est guère établi qu'elle a pu être connue à Paris dès avant 1409. On ne saurait perdre de vue que les enluminures des *Heures de Boucicaut* témoignent souvent de la familiarité de leur auteur avec la peinture italienne. La connaissance de celle-ci a pu être acquise lors d'un séjour outre-Alpes.

Une scène intimement liée au texte représente Salmon, vêtu en laïc, en conversation avec le roi. Elle apparaît deux fois dans le manuscrit de 1409 (fol. 5, repr. C. Couderc, 1910, pl. LIX, 2 et fol. 19, notre **Fig. 253**). On la reverra en 1412 en deux compositions très différentes l'une de l'autre (**Fig. 254** et **Fig. 255**).

Il est intéressant de suivre l'évolution stylistique de celle où le roi et Salmon sont installés à gauche et où un groupe de trois personnages est placé à droite. La composition a été certainement inventée par le maître mais son exécution abandonnée à un assistant et pas toujours le même. D'une image à l'autre, des détails d'ordre plastique ou d'ordre narratif varient. Dans la version qui paraît la plus ancienne ou, en tout cas, la plus fruste (**Fig. 253**), Charles VI accoudé est assis sur son lit de repos et parle avec Salmon; on aperçoit la jambe gauche du roi posée par terre et chaussée d'une poulaine à pointe extravagante. Parmi les trois assistants en conversation animée s'impose celui qui porte une flèche. Celle-ci est courte et empennée mais sa pointe est cachée par un embout. Dans le manuscrit de 1412, l'un des assistants exhibera une flèche analogue, à bout non pointu (**Fig. 255**). Il n'est pas douteux qu'il s'agisse là d'insigne d'une charge déterminée. Pour le XV[e] siècle, plusieurs portraits d'hommes portant une flèche, de l'école flamande, ont été étudiés et la flèche interprétée de façon satisfaisante (Ch. Buttin, *La flèche des Juges de camp, Armes Anciennes,* I (1954), 3[e] partie, pp. 62-64). On y reconnaît l'attribut du «juge de camp» (du champ clos du tournoi) dont la fonction était d'arrêter deux combattants à pied qui risquaient de s'entretuer: il jetait entre eux sa flèche. Ces arbitres étaient souvent des personnages de haut rang (le duc et le bâtard de Bourgogne, le héraut d'armes de Bourgogne). Leurs portraits datent du temps de Philippe le Bon et l'on sait que ce prince, fier d'être un Valois, observait volontiers certaines traditions de la cour royale de France. Notons que dans leurs portraits on ne voit jamais la pointe de la flèche; elle pouvait fort bien être emboutie, pour marquer son caractère pacifique. Il est donc possible qu'un des familiers de Charles VI soit un «juge de camp» et s'il est introduit, par deux fois, comme témoin des dialogues, c'est peut-être pour évoquer symboliquement que cet échange de questions et de réponses était une sorte de joute dialectique. J'imagine Salmon parfaitement capable de suggérer une telle idée au Maître de Boucicaut.

Dans la miniature de 1409 (**Fig. 253**), la chambre est de très faible profondeur, qu'indiquent seulement les lignes du carrelage et le raccourci du dais du lit; le fond est purement ornemental. La même scène, au fol. 5 (repr. C. Couderc, 1910, pl. LIX, 2), exécutée par un assistant relativement médiocre, offre des variantes appelées à persister. Elle est encadrée d'un «arc diaphragme» et le fond ornemental a cédé la place aux parois de la chambre qui paraissent reculées. Le roi accoudé n'est plus assis mais allongé. Les visages, les gestes et le costume des trois assistants sont changés. L'un d'eux porte un collier dont le pendentif est une cosse de genêt (ordre créé par Charles VI). Un autre tient un collier avec le même pendentif et paraît prêt à le conférer au troisième compagnon qui contemple cette parure avidement. La scène de même composition sera, dans le manuscrit de 1412, encore plus profonde et tous les acteurs gagneront en fermeté de dessin et de modelé; l'exécution paraît ici du maître lui-même (**Fig. 254**). Le roi porte le collier de l'ordre de la Cosse de genêt. Les colliers des trois courtisans à droite sont différents. Sur le col et sur la ceinture de l'homme qui tient un livre, on distingue nettement la lettre M.

Mais le frontispice du manuscrit de Genève (v.1412) présente la conversation du roi avec Salmon de façon entièrement renouvelée en dépit de la présence des éléments constitutifs qui composent l'iconographie de cette scène telle que l'a conçue le Maître de Boucicaut: le roi sur son lit, Salmon à genoux près de lui et, à l'écart, de l'autre côté du lit, un groupe de trois personnages (**Fig. 255**). L'un de ceux-ci porte la flèche emboutie, dont il était question, l'autre un petit marteau, attribut dont la signification reste mystérieuse. Un petit marteau réapparaîtra dans le célèbre portrait de Francesco d'Este peint par Roger van der Weyden.



Fig. 253 Atelier du Maître de Boucicaut. *Salmon s'entretient avec Charles VI assis sur son lit de repos, en présence de trois personnages inconnus. Pierre Salmon. Réponses au roi Charles VI et Lamentation.* 1409. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 19.



Fig. 254 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Salmon s'entretient avec Charles VI couché sur son lit, en présence de trois courtisans. Pierre Salmon. Les demandes faites par le roi Charles VI.* 1412. Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 165, fol. 7.

Tout ce qu'en a pu dire M. Davies (Roger van der Weyden, 1972, repr. pl. 112, p. 229) c'est de formuler, après les recherches fondamentales sur ce tableau de Kantorowicz, la vague phrase «perhaps associated with him (Francesco) for some governing status».

Le Maître de Boucicaut entreprit dans cette miniature une tâche picturale particulièrement difficile. La chambre du roi et son lit sont presque entièrement tapissés d'une étoffe bleue à fleurs de lis. Cette grande nappe colorée, à peine modelée par l'ombre au creux de quelques plis, pouvait facilement créer une confusion spatiale. Mais, grâce aux raccourcis linéaires remarquablement exacts du lit, du fauteuil, des volets de la fenêtre ouverte vers l'intérieur et grâce aux contrastes de couleurs finement juxtaposées, nous déchiffrons aisément la récession spatiale où s'échelonnent en profondeur personnages et objets. Une discrète suggestion de l'avant-plan incurvé, obtenue par le contour du tapis, indique une timide tentative d'introduire la perspective circulaire dans un intérieur; ce procédé sera magistralement exploité par Fouquet. L'encadrement simulé, formé de pierre peinte en vert sur les côtés et d'une poutre de bois jaune en haut, nous invite à pénétrer dans l'espace de cette chambre prolongé par l'infini aérien du ciel d'un bleu dégradé que laisse voir la fenêtre ouverte. Ce n'est pas sans raison que Panofsky exalta cette scène parmi celles qui préparent l'illusionnisme eyckien. Pour l'atteindre, il n'y manque que des ombres portées car ce sont elles qui créent l'impression de l'air présent dans un intérieur entre les formes solides qui le meublent. Cette modernité ne doit cependant pas faire taire quelques archaïsmes surprenants: le ciel bleu lumineux est parsemé d'étoiles et les mêmes étoiles surmontent incongrument la chambre du roi dans notre **Fig. 254**; l'or intervient abondamment, non seulement dans les devises héraldiques ou personnelles mais comme tissu, la descente de lit est une couche d'or richement travaillée. De telles surfaces juxtaposées aux surfaces unies des couleurs tendent à aplanir l'image, à atténuer son caractère de tableau qui troue la page de parchemin. Ces contradictions illustrent parfaitement l'attitude fondamentalement expérimentale de l'artiste.

Dans toutes les scènes du dialogue de Salmon avec le roi, le Maître de Boucicaut a multiplié, en 1409 et en 1412, sur les tentures et sur les vêtements, plusieurs des devises personnelles de Charles VI: la «branche ou la feuille de mai», la «cosse de genêt», «le paon ou la plume de paon», le «tigre, une couronne au cou» où est parfois appendue une cosse (voir notice 47). Dans notre **Fig. 253**, ce «tigre» brodé sur le manteau du roi est tellement grand et mouvementé que H. Martin (1923, p. 77) l'a pris pour «un tout petit chien, portant une couronne en guise de collier, (qui) joue familièrement avec le souverain». Et, bien entendu, le «mot» de Charles VI «Ja mes» (jamais) figure partout. Mais, dans le frontispice du manuscrit de Genève (**Fig. 255**), c'est surtout hors de la scène historiée sur la marge de la page, que le Maître de Boucicaut a groupé les devises et le mot inscrit sur des phylactères. Les genêts à cosse d'or, les feuilles de mai (de diverses teintes, même rouges), les paons forment une bordure sinueuse d'une originalité unique et d'un goût suprême, tant par ses rythmes linéaires que par le jeu des couleurs (pour les devises de Charles VI, voir C. Beaune, R. Sci. Humaines, LV, n° 183, septembre 1981, *Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Age: les devises royales vers 1400;* et, surtout, J.-B. de Vaivre, Bull. Mon., 1983, pp. 92-95, A propos des devises de Charles VI).

Dans le manuscrit de 1412, toutes les miniatures de la première campagne d'illustration sont dûes au Maître de Boucicaut, quelques-unes peintes par lui-même, d'autres dessinées par lui et mises en couleur par son atelier. Ce sont de petites scènes enfermées dans les initiales. Deux d'entre elles sont caractéristiques de l'imagination créatrice de l'artiste: elles varient considérablement une composition de base et comportent des détails attentivement réalistes. Elles représentent *Salmon travaillant dans son étude d'érudit*. On le voit d'abord (fol. 78, notre **Fig. 257**) dans le silence d'une chambre bien close d'une porte et d'une fenêtre vitrée. Chaudement vêtu, il est installé dans un siège ouvragé devant une table couverte d'une étoffe. Des livres, un encrier et un étui à plumes y sont posés. D'autres volumes sont rangés sur une étagère point trop haute, à portée de la main. Sur la table sont également placés un grand livre ouvert appuyé aux parois et un petit pupitre d'où pend un rouleau. La plume à la main, Salmon paraît réfléchir et rédiger sur ce rouleau de papier le brouillon d'un texte avant de le recopier sur les pages encore vierges du grand volume ouvert. C'est en écrivant sur celles-ci qu'on l'aperçoit ensuite (fol. 100 v., notre **Fig. 259**). La saison a changé, la maison est ouverte sur un bois où paissent des agneaux. Le jour du dehors passe à travers le vitrail d'une grande fenêtre. Le rouleau à l'antique *(rotulus* que n'emploient parfois que l'Enfant Jésus ou les évangélistes ou bien Diocrès, dans les *Belles Heures* des Limbourg) et le paysage bucolique paraissent évoquer le climat humaniste du labeur de l'érudit.



Fig. 255 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Salmon s'entretient avec Charles VI assis sur son lit, en présence de trois courtisans.
Pierre Salmon. Les demandes faites par le roi Charles VI. 1412.
Genève, Bibliothèque pubique et universitaire, fr. 165, fol. 4.

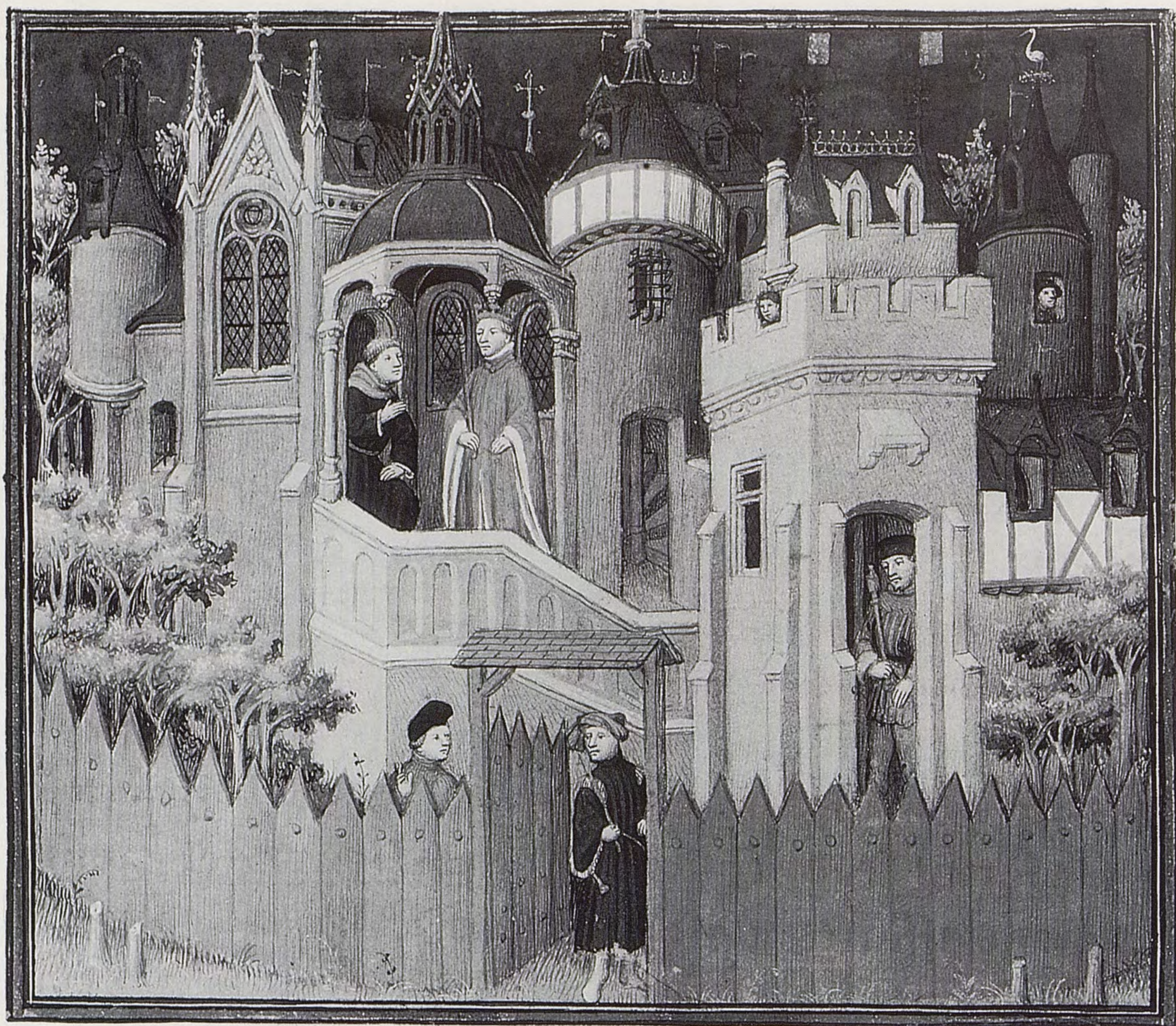


Fig. 256 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) et son atelier. *Salmon s'entretient avec le roi Richard II d'Angleterre dans une résidence de ce souverain. Pierre Salmon. Réponses au roi Charles VI et Lamentation.* 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 60 v.



Fig. 257 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Salmon travaillant dans son étude.
Pierre Salmon. Les demandes faites par le roi Charles VI. 1412.
Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 165, fol. 78.



Fig. 258 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) et son atelier. *En route vers Rome, Salmon s'arrête en Avignon. Pierre Salmon. Réponses au roi Charles VI et Lamentation.* 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 81.



Fig. 259 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Salmon travaillant dans sa maison ouverte sur un paysage.
Pierre Salmon. Les demandes faites par le roi Charles VI. 1412.
Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 165, fol. 100 v.



Fig. 260 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Le frère Hayton offre son livre à Jean sans Peur, duc de Bourgogne. Le Livre des Merveilles.* Vers 1411-1412. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 226.

Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)

Peintre travaillant à Paris dans le premier quart du XVe siècle

N° 52
Le Livre des Merveilles

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2810

Parchemin
420 × 298 mm
297 fol.

Le frère Hayton offre son livre à Jean sans Peur, duc de Bourgogne, fol. 226, **Fig. 260**
La récolte du poivre dans l'Inde méridionale, fol. 84, **Fig. 261**
Les pèlerins venant vénérer la Vierge miraculeuse de Sardanek, fol. 171 v., **Fig. 262**
Les marchands de l'Inde achetant des chevaux arabes, fol. 92, **Fig. 263**
Madagascar, ses habitants et ses animaux, fol. 88, **Fig. 264**

HISTORIQUE

Commandé par Jean sans Peur, duc de Bourgogne, et donné par lui au duc Jean de Berry en janvier 1413; Jacques d'Armagnac, duc de Nemours; ducs de Bourbon; en possession de Louis XI en 1477.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, p. 25, n° 63; Paris, 1907, p. 23 sq.; Paris, 1926, p. 38 sq. n° 46; Paris, 1927, p. 81; Paris, 1928, p. 56, 107 sq., fig. LXXIII; Paris, 1955, p. 82 sq. n° 169; Vienne, 1962, p. 158 n° 117, pl. 132.

BIBLIOGRAPHIE

L. Delisle, I, 1868, p. 66, III, 1881, n° 196; XV, 1869, p. 503 sq.; L. de Backer, 1877; A. de Champeaux et P. Gauchery, 1894, p. 153 sq.; J. Guiffrey, I, 1894, pp. CLIII, CLXXIII n° 49, 270 n° 1005, II, 1896, p. 242, n° 558; P. Durrieu, A.A.F., II, (1906?), p. 16; R.A.A.M., XIX, 1906, 414 sq., XX, 1906, p. 28; H. A. Omont, 1907; L. Delisle, 1907, II, p. 254, n° 196, 305; C. Couderc, Paris, s. d. (1910), p. 26 sq.; Marco Polo, 1928; B. Martens, 1929, p. 195 sq. et index; E. Panofsky, 1953, I, p. 54, n. 1, 55 n. 4, 76, 244 et Fig. 77; J. Porcher, 1953, p. 17 n. 31; R. Schilling, 1954, pp. 274, 276; J. W. Bennet, 1954, pp. 82 sq., 228 sq., 270; Marco Polo, 1955; M. Meiss, Art Bull. 1956, p. 194 n. 29; C.A.J. Nordenfalk, 1956, p. 185; R. Wittkower, 1957, pp. 155 – 172; J. Porcher, 1959, p. 69; L. Olschki, 1960; M. Meiss, 1968, pp. 116 – 122, pl. 80 – 100.

COMMENTAIRE

Le manuscrit appelé dès le début du XVe siècle le *Livre des Merveilles* est un recueil des récits de voyageurs occidentaux à Jérusalem, en Asie centrale et en Extrême-Orient, au XIIIe et au XIVe siècle. On y a joint les lettres du Grand Khan (Gengis Khan) au pape Benoît XII et la description de l'*Etat du Grand Khan* par Jean de Cor l'archevêque de Soultanyeh (Saltensis). Les récits sont les traductions françaises des écrits de Marco Polo (en version abrégée donnée par Thibaut de Cépoy, à Venise, en 1307); du franciscain Odorico de Pordenone (1331); de Guillaume de Boldensele (1336); du «chevalier anglais Jean de Mandeville», nom que nous savons aujourd'hui usurpé (1322-1356); de l'Arménien frère Hayton (*La Flore des Estoires d'Orient,* 1307, récit dicté en français à Nicolas Falcon); de Ricold de Monte Croce (Montcroix), traduit en français par Jean Le Long d'Ypres (voir au sujet de ces voyageurs le bon petit ouvrage de J.-P. Roux, *Les explorateurs au Moyen Age,* collection Le Temps qui court, éd. du Seuil, Paris, 1961).

Une inscription de la main de Jean Flamel, secrétaire du duc Jean de Berry, atteste que ce volume a été offert à son maître par Jean sans Peur, duc de Bourgogne. Le grand mécène s'intéressait beaucoup aux récits d'Orient. Son neveu de Bourgogne n'y était pas indifférent non plus, car sa captivité turque, après la défaite de Nicopolis (1396), n'a fait qu'aviver son grand dessein de croisade sans cesse entretenu. L'inventaire de la collection du duc de Berry, dressé en 1413, précise que le livre y entra en janvier de cette année, que l'illustration a été commandée par Jean sans Peur (dont le portrait, les armes et le mot figurent sur le frontispice, notre **Fig. 260**) et exécutée vers 1411-1412. Les armes du duc de Berry et des possesseurs ultérieurs Jacques



Fig. 261 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) et son atelier. *La récolte du poivre dans l'Inde méridionale. Le Livre des Merveilles.* Vers 1411-1412. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 84.

d'Armagnac, duc de Nemours, et des ducs de Bourbon y figurent également.

Les 265 miniatures sont en grande partie l'œuvre du Maître de Boucicaut et de son atelier (**Fig. 260** à **264**). Les autres sont caractérisées par la manière du Maître de Bedford (**Fig. 265**). L'exécution de la plupart des unes et des autres est négligée. Mais les frontispices en tête des six récits et bien d'autres miniatures ne méritent pas le jugement sévère de Meiss. Certains sujets avaient déjà été traités dans les manuscrits de Hayton et de Marco Polo de la première décennie du siècle. Le *Hayton* reçu en 1403 par le duc de Berry de son frère Philippe le Hardi (Paris, B.N., fr. 12201; repr. M. Meiss, 1967, Fig. 438) semble avoir exercé une certaine influence sur les illustrateurs du *Livre des Merveilles.* Mais ce recueil proposait une foule de thèmes exotiques entièrement neufs. Et le format de rectangle oblong réservé aux miniatures (les frontispices exceptés) offrait des possibilités de développement narratif. Ainsi stimulés, les artistes créèrent des compositions inédites et variées. Les contes fabuleux, l'humanité monstrueuse, la végétation et la faune extravagantes, les costumes orientaux de fantaisie (**Fig. 264**) alternent avec des scènes d'un accent parfaitement réaliste et même familier, où les personnages sont vêtus en bourgeois parisiens. Telle est la *Récolte du poivre dans l'Inde méridionale* par des indigènes à peau foncée, récolte dont l'acheteur occidental est en train de vérifier la qualité (**Fig. 261**). *Les marchands de l'Inde achetant des chevaux arabes* composent une scène qu'on pourrait imaginer chez un éleveur français (**Fig. 263**). La visite de Mandeville vêtu en pèlerin d'un couvent près de Damas pour y voir la *Vierge miraculeuse de Sardanek,* attribuée bien entendu au pinceau de saint Luc, nous renseigne sur la manière de garder et de présenter partout en Europe des images vénérées (**Fig. 262**). On les plaçait dans des niches et les protégeait par un rideau. Les moniales dévoilent le tableau sacré et l'on aperçoit le miracle relaté par Mandeville: de l'image s'écoule dans une grande cuve, en forme de calice, un fluide réputé guérisseur.

L'un des six frontispices qui ornent le début de chacun des récits est particulièrement remarquable tant par sa qua-



Fig. 262 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) et son atelier. *Les pèlerins venant vénérer la Vierge miraculeuse de Sardanek. Le Livre des Merveilles.* Vers 1411-1412. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 171 v.



Fig. 263 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) et son atelier. *Les marchands de l'Inde achetant des chevaux arabes. Le Livre des Merveilles.* Vers 1411-1412. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 92.



Fig. 264 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ?) et son atelier. *Madagascar, ses habitants et ses animaux.* *Le Livre des Merveilles.* Vers 1411-1412. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 88.

lité d'exécution, certainement de la main du Maître de Boucicaut, que par sa valeur de témoignage historique. Il représente Hayton offrant son livre à Jean sans Peur (**Fig. 260**). Comme dans la présentation de la première version du livre de Salmon, celle de 1409 (notice 51, **Fig. 251**), le profil du duc, son chaperon dressé vers l'avant et son geste précieux ressemblent au portrait sur panneau de ce prince, une copie du début du XVe siècle d'un original disparu (au Louvre). H. Adhémar (1961, pp. 265 – 268, Fig. 1 à 4, et 1962, n° 78, pl. I à IV) a fort bien montré que cet original, créé à Dijon, datait, selon toute vraisemblance, de 1404 ou de 1405 et que le Maître de Boucicaut s'est souvenu de ce modèle « officiel » en 1409 dans le *Livre des Merveilles.* Il en a pu voir à Paris une bonne réplique car l'original était sans doute conservé à Dijon. Il n'est pas impossible que dans la miniature, comme dans la copie du Louvre, Jean sans Peur tienne de cette façon ostentatoire le rubis symbolique de la suzeraineté du duché de Bourgogne, car ce minuscule endroit de la peinture n'est pas bien conservé. L'excellent portrait du duc de Bourgogne s'ajoute à plusieurs autres effigies dont il était déjà question pour faire penser que le Maître de Boucicaut a pu peindre des portraits sur panneau.

Bien que moins solidement construit que le palais royal de la Cité où Salmon offre à Charles VI sa version de 1409 (**Fig. 251**), l'intérieur où Jean sans Peur reçoit Hayton mérite attention (**Fig. 260**). Le long banc couvert d'un tissu bleu fleurdelisé et orné de bandes jaunes et bleues est placé devant la cheminée. Il conduit notre regard vers un fond obscurci où trouvent place deux assistants debout et deux autres qui examinent un livre, vus dans une baie. Une fenêtre aux volets ouverts donne sur un ciel bleu et éclaire la chambre. Le format de la scène approche le carré et la lourde bordure l'isole en donnant l'impression d'un tableau. Cette bordure de gros feuillage, employée pour tous les frontispices du même manuscrit, est d'un artiste qui



Fig. 265 Peintre de l'entourage du Maître de Bedford. *Le pays des hermaphrodites.* *Le Livre des Merveilles.* Vers 1411-1412. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 195 v.

ne dépend pas des ateliers du Maître de Boucicaut et du Maître de Bedford. Les médaillons polylobés aux quatre coins de la bordure ont été ajoutés beaucoup plus tard, à l'époque où le livre appartenait à Jacques d'Armagnac.

On distingue facilement les miniatures fournies par les satellites du Maître de Bedford. Elles sont marquées par le virulent esprit réaliste de cet artiste et leurs compositions sont dépourvues de cohérence. Dans le *Pays des hermaphrodites* (**Fig. 265**), les personnages, les animaux et les arbres sont placés comme au hasard. Alors que le Maître de Boucicaut, dans ses scènes les plus touffues, ne manque pas de former des groupes, de sectionner rythmiquement les terrains, d'y installer des architectures de manière à aboutir à un équilibre (*Madagascar, ses habitants et ses animaux,* **Fig. 264**).

Cet équilibre atteint une grandeur monumentale dans la visite des pèlerins à la *Vierge miraculeuse de Sardanek* (**Fig. 262**). L'exécution picturale est d'un collaborateur mais la composition dessinée est certainement de l'invention du maître. Vaste, profonde, aérée, l'architecture est parfaitement convaincante. Les personnages calmes et dignes s'y meuvent à l'aise. Rien peut-être dans l'enluminure française du temps, les œuvres des frères de Limbourg exceptées, ne ressemble autant aux fresques du Trecento italien. Et pourtant, combien d'autres images de ce livre composées par le Maître de Boucicaut ne font qu'agencer artificiellement des rochers fantastiques, des arbres d'échelle arbitraire, des silhouettes humaines stéréotypées, des cieux semés d'étoiles et pâlissant vers l'horizon, tout un répertoire de motifs qui, pour être propre à l'artiste, n'a rien de novateur. Une fois de plus on constate chez lui la coexistence de formules et de fraîches inventions. Et l'on observe que celles-ci sont plus fréquentes dans les représentations d'ordre architectural que dans celles des paysages. Mais bientôt ce ne sera plus le cas, comme si nous assistions à une nouvelle maturation de ses forces créatrices.



Fig. 266 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Saint Denis prêchant. Au fond, vue de Paris. Bréviaire de Châteauroux.* Vers 1414? Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 367 v.

Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)

Peintre à Paris dans le premier quart du XVe siècle

N° 53
Bréviaire de Châteauroux

Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2

Parchemin
280 × 195 mm
454 fol.

Saint Denis prêchant. Au fond, vue de Paris, fol. 367 v., **Fig. 266**

Le Martyre de saint Denis et de ses compagnons au bas de la colline de Montmartre. Au fond, vue de Paris, fol. 364, **Fig. 267**

La Croix d'Anseau apportée à Notre-Dame de Paris, fol. 265, **Fig. 268**

Saint Victor chevauchant dans un paysage, fol. 237, **Fig. 269**

HISTORIQUE

Louis duc de Guyenne, dauphin de France; Duc de La Vallière; acquis par la Bibliothèque Royale en 1784.

EXPOSITIONS

Paris, 1955, p. 86, n° 179.

BIBLIOGRAPHIE

L.C. de la Baume Le Blanc, 1783, I, p. 79, n° 251; J. Veillot, 1856-1857, pp. 174 – 178; J. Patureau, 1880, pp. 367 – 370; P. Durrieu, A.A.F., II, (1906?), p. 17; H. Martin, 1907, pp. 4 sq., 30 sq., 31 n. 1 et 3; P. Durrieu, R.A.C., 1913, p. 309, J. Hubert, LXXVII, 1924 – 1927, pp. 25 – 42 et 1928, pp. 4 – 20; V. Leroquais, 1934, I, pp. 315 – 322 n° 187; E. Panofsky, 1953, I, p. 61 n. 3; J. Porcher, 1953, p. 29; 1959, p. 69; E. Spencer, 1966, pp. 607 – 612; M. Meiss, 1968, pp. 81 – 85, Fig. 101 – 117, 162, Fig. coul. 60.

COMMENTAIRE

Comme tous les bréviaires authentiques, dont nous devons la définition la plus claire et la plus précise à la remarquable érudition de l'abbé V. Leroquais (*Bréviaires*, I (1934), p. VI sq.), le manuscrit de Châteauroux contient toutes les prières des heures canoniales, celles de jour et de nuit, que les ecclésiastiques doivent réciter quotidiennement. Il s'oppose ainsi au livre d'Heures «qui est une sorte de bréviaire à l'usage des laïques». Comme il s'agit de l'année liturgique tout entière, les bréviaires étaient divisés en partie d'hiver et en partie d'été. Nous ne possédons à Châteauroux que cette dernière, le tome deuxième. Le tome premier, introuvable, pouvait contenir de précieux renseignements sur le destinataire du manuscrit (ses armoiries, par exemple, comme l'a remarqué J. Porcher, 1955, n° 179, p. 87).

Dans le manuscrit conservé, une petite initiale sur le folio 430 montre un ange tenant un écu écartelé de France et de Dauphiné. Au folio 250 v., le dossier du siège de sainte Anne (qui fait lire la Vierge) est semé de fleurs de lis d'or sur fond d'azur. Saint Cloud du folio 321 v. porte un manteau bleu semé de fleurs de lis d'or. Le doute n'est pas possible: ce livre, à l'usage de Paris, a été destiné à un Dauphin. Sa décoration somptueuse (le volume conservé contient à lui seul plus de 250 miniatures de diverses grandeurs) est digne d'un bibliophile. Or, le seul dauphin bibliophile dans la seconde décennie du XVe siècle était le jeune Louis duc de Guyenne, possesseur du magnifique *Térence des ducs* (voir à son sujet la notice 48). Dès 1409, il s'attache comme «enlumineur et valet de chambre» Haincelin de Hagenau, artiste renommé ayant auparavant travaillé pour Philippe le Hardi duc de Bourgogne. Le dauphin Louis mourut en décembre 1415. C'est donc avant cette année que le grand bréviaire a dû être commandé.

Sur trois enlumineurs (et leurs ateliers) qui ont exécuté les miniatures, les meilleurs étaient le Maître de Bedford et le Maître de Boucicaut. Le premier fut sans doute chargé de la commande: c'est lui qui est l'auteur des trois grandes peintures à mi-page (*La Trinité*, M. Meiss, 1968, Fig. 110; *La Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge, ibidem,* Fig. 111; *La Cour céleste,* notre **Fig. 271**). Le second a fourni bon nombre de peintures de dimensions plus petites mais dont plusieurs, d'une exécution soignée, sont très remarquables. Ses paysages dans ce bréviaire (**Fig. 266** et **267**) montrent, par rapport à ceux des *Heures de Boucicaut* (**Fig.245**), que nous avons proposé de dater vers 1410 – 1412, une tendance vers une homogénéité spatiale et une préoccupation réaliste qui suggèrent une évolution. Ces observations font situer le *Bréviaire de Châteauroux* vers 1413-1414.

Il s'agit des vues de Paris et dans cet intérêt pour un panorama reconnaissable d'une grande cité que marquent ses monuments les plus impressionnants, le Maître de Boucicaut n'est pas un isolé. Il participe à tout un courant européen au nord des Alpes. En Angleterre, dès 1400 environ, un enlumineur d'un Marco Polo (Oxford, Bodleian Library, MS 264), qui signa «Johannes» (fol. 220) et dont la culture germanique est très proche de Hermann Scheerre, dresse une délicieuse vue de Venise dont les monuments qui entourent la Piazetta trahissent une connaissance fondée sur des dessins et des récits plutôt que sur l'autopsie (repr. M. Rickert, 1954, pl. 157 et détail coul. *I Maestri del Colore,* Fabbri, n° 254). A Cologne, vers 1411, le Maître de sainte Véronique étale un panorama de cette ville où, en une sorte d'inventaire, se succèdent toutes les églises importantes parfaitement identifiables (repr. Cat. Wallraf-Richartz Museum, 1959, pl. 10 et détail coul. *I Maestri del Colore,* Fabbri, n° 235, pl. VI). Pourtant, les deux villes s'enlèvent sur un fond d'or ornementé. Le ciel étoilé derrière le Paris du Maître de Boucicaut respire une lumineuse profondeur.

Ce sont en effet les vues de Paris (**Fig. 266** et **267**) qui rangent le *Bréviaire de Châteauroux* parmi les réussites les plus éminentes de l'enluminure parisienne au temps des frères de Limbourg. Les vues exactes de ceux-ci dans les *Très Riches Heures* – les châteaux du duc de Berry, les monuments parisiens, le Mont Saint-Michel – sont justement célèbres. Lequel de ces artistes eut le premier l'idée d'un «portrait» d'un monument marquant? En ce qui concerne Paris, une tradition a été amorcée dès 1317, dans la *Vie de Saint Denis* (notice 6). Mais si l'intention y était évidente, les moyens picturaux restaient rudimentaires. On ne connaît pas d'autres évocations de monuments parisiens durant le XIVe siècle. Pendant cette période, Sienne et Florence glorifiaient leurs monuments saillants dans les fresques et, parfois, dans l'enluminure (le célèbre *Biadaiolo*). Tant le Maître de Boucicaut que les Limbourg ont connu la peinture italienne. L'intérêt pour les monuments français a pu s'éveiller chez eux. Dans le cas du *Bréviaire de Châteauroux* produit pour le jeune Louis de Guyenne, très influencé par le duc de Berry, il paraît probable que les Limbourg aient précédé le Maître de Boucicaut. Mais, sur le plan de l'évolution de la peinture de paysage, il les dépassa. Car les

Fig. 267 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Le Martyre de saint Denis et de ses compagnons au bas de la colline de Montmartre. Au fond, vue de Paris. Bréviaire de Châteauroux. Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 364.





Fig. 268 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *La Croix d'Anseau apportée à Notre-Dame de Paris. Bréviaire de Châteauroux.* Vers 1414? Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 265.

monuments dans les *Très Riches Heures* se dressent dans une clarté limpide, dans une sorte de vide cristallin. Aucune ombre n'anime ce vide, ne le transforme en atmosphère. C'est à peine si les moulures et les parois des monuments sont légèrement assombries du côté droit pour suggérer que l'éclairage vient de gauche (**Fig. 240**). On sait aujourd'hui que les délicates ombres portées qui rendent si «modernes», si «pré-eyckiennes» quelques pages du Calendrier ont été ajoutées plus tard, très probablement par Barthélemy d'Eyck; cette observation remarquablement perspicace est due à L. Bellosi, *Prospettiva,* n° 1, avril 1975, pp. 24 – 34; quant au contact du peintre de René avec les *Très Riches Heures*, j'ai présenté une hypothèse qui propose l'été de 1449 *in Enguerrand Quarton le peintre de la Pietà d'Avignon*, 1983, p. 192, note 37).

Les panoramas de Paris, très similaires, qui apparaissent dans le fond des deux miniatures du *Bréviaire de Châteauroux* sont plongés dans un jeu d'ombre et de lumière (**Fig. 266** et **267**). Le contraste avec les Limbourg est fondamental. La grande cité y apparaît telle que l'apercevait le voyageur venant de l'abbaye de Saint-Denis et s'arrêtant au pied de la colline de Montmartre qui s'élève à droite. Ce n'est peut-être pas un hasard si la vue de la capitale n'intervient dans le *Bréviaire* que dans les épisodes de l'histoire de saint Denis comme dans le manuscrit de 1317. Paris est dominé par Notre-Dame, sombre et formidable, et par la Sainte-Chapelle et sa flèche. C'est bien «la ville aux cent clochers». Mais tout est esquissé, aucun détail ne nous permet aujourd'hui d'identifier ces clochers avec certitude. C'est la masse de la ville, avec ses toits étroitement pressés, que le peintre nous impose. Elle est animée par une lumière trouble où les dernières lueurs du couchant tombent sur ces toits et sur l'enceinte construite par Charles V. Déjà le ciel nocturne scintille d'étoiles. Mais le soleil d'or n'est pas seu-

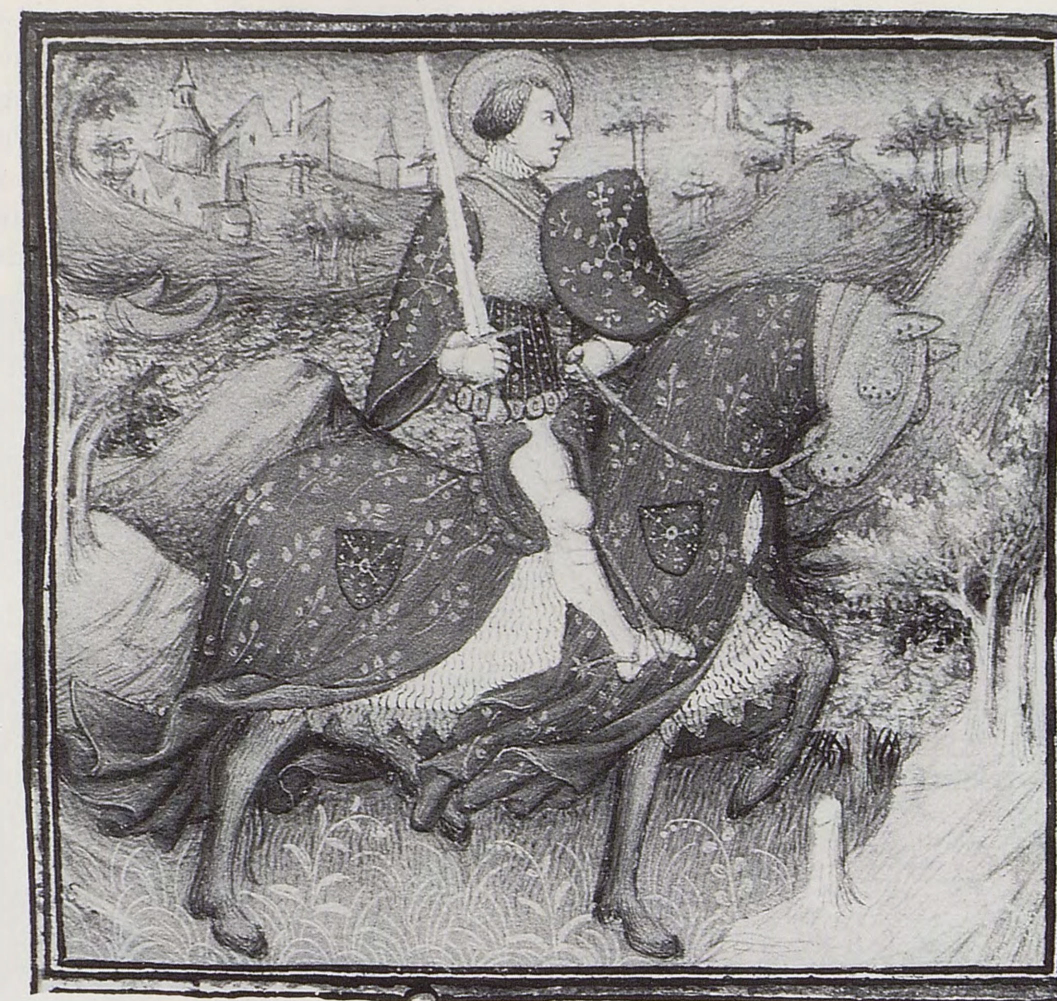


Fig. 269 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Saint Victor chevauchant dans un paysage. Bréviaire de Châteauroux.* Vers 1414? Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2 fol. 237.



Fig. 270 Jean Fouquet.
L'empereur Conrad III et le roi Louis VII Le Jeune entrent à Constantinople Grandes Chroniques de France. Vers 1460. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 5465, fol. 202.

lement le vrai soleil qui descend vers l'horizon. C'est aussi la source symbolique de la grâce divine, qui touche et sanctifie la colline du martyre. L'or chez le Maître de Boucicaut joue souvent un rôle multiple. Son disque colossal peut être chargé de magie sacrée lorsqu'il éclaire la *Visitation* (**Fig. 245**) ou veille sur la *Fuite en Egypte*. Il est ornement du vêtement et couleur qui enrichit la gamme des autres teintes; la tunique du bourreau de saint Denis, à gauche, est toute d'or bruni et telle est aussi la doublure du vêtement du bourreau de droite. Mais l'or est aussi la lumière naturelle qui modèle les formes: c'est son poudroiement qui fronce et plisse la grande pente de la colline de Montmartre. Et l'on peut trouver chez le Maître de Boucicaut, avant Fouquet, des striures et des pointillés d'or qui modèlent le drapé des figures.

Dans ces deux miniatures, le passage entre le premier plan qui abrite le groupe de personnages et la lointaine enceinte de Paris est très habile. Derrière les arbres à feuillage clair qui marquent le plan intermédiaire, s'étend une plaine dont la profondeur est jalonnée par quelques figurines (**Fig. 267**). Leur taille diminue progressivement: depuis le paysan qui mène un âne chargé jusqu'aux deux hommes à gauche qui paraissent armés et devant lesquels fuit vers la ville un homme en panique, les bras levés. C'est que nous sommes dans les années terribles de la guerre civile et il n'était pas prudent de se trouver hors des murs.

Le singulier éclairage mi-diurne et mi-nocturne rend plus dramatiques les scènes de l'histoire de saint Denis. Par la vive alternance des zones d'ombres et des clartés diversement intenses, ces scènes rivalisent avec la nocturne *Arrestation du Christ* des *Très Riches Heures* qui tend vers l'uniformité de la grisaille. Ces images seront sans analogie avant les miniatures des *Heures de Turin* peintes par Jan van Eyck, très probablement entre 1420 et 1424, lorsqu'il était au service de Jean de Bavière, de la maison de Hollande-Hainaut, qui possédait un hôtel à Paris. Le peintre a pu venir en France en accompagnant son maître et connaître les œuvres du Maître de Boucicaut et des Limbourg.

Le Maître de Boucicaut a peut-être devancé Robert Campin et Jan van Eyck dans un autre domaine, celui de l'intérêt archéologique qui distinguait l'architecture romane de celle de style gothique. Panofsky montra brillamment que les maîtres flamands opposaient ces styles pour symboliser, par le premier, l'antiquité biblique, par le second, le temps «sub gratia». La distinction qu'on surprend chez le Maître de Boucicaut n'est pas du même ordre. Une miniature du *Bréviaire de Châteauroux* représente l'arrivée à Notre-Dame de Paris de la «Croix d'Anseau» (**Fig. 268**). Nous n'apercevons que les portails central et gauche de la façade ouest de la cathédrale. Nous reconnaissons le sujet principal du tympan, sinon son ordonnance exacte: c'est bien le Jugement Dernier. Pourtant, les portails ne sont pas pointus mais arrondis. M. Meiss (1968, p. 26) propose dubitativement d'expliquer ce changement par un penchant esthétique de l'artiste, son goût des formes circulaires. Ne serait-ce pas plutôt pour suggérer l'ancien édifice contemporain de l'acquisition de la Croix par le chapitre en 1109 que le Maître de Boucicaut a romanisé Notre-Dame?

Quelle que soit l'importance du Maître de Boucicaut en tant que précurseur des grands novateurs flamands, c'est en France, par Fouquet, que son héritage sera le plus abondamment recueilli pour le faire fructifier. Saint Victor du *Bréviaire de Châteauroux* chevauche lentement devant un vaste paysage (**Fig. 269**). Ne fait-il pas irrésistiblement penser aux solennels cavaliers monumentaux, empereurs ou rois, des *Grandes Chroniques de France* illustrées par Fouquet (**Fig. 270**)? La silhouette du cheval et le terrain incurvé sur l'avant-plan sont si proches qu'on se demande si Fouquet n'a pas connu le *Bréviaire* ou un dessin de l'atelier du Maître de Boucicaut pour une composition analogue. Cette comparaison n'est qu'une modeste adjonction à celles faites par plusieurs historiens qui ont bien vu tout ce que Fouquet devait au Maître de Boucicaut, grâce à leur parenté d'esprit. La quête d'un ample et serein équilibre leur a permis, à l'un et à l'autre, de comprendre l'art italien et d'en nourrir leur art français.



Fig. 271 Maître de Bedford. *La Cour Céleste planant au-dessus de la Terre.* *Bréviaire de Châteauroux.* Vers 1414? Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 387 v.



Fig. 272 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *L'Adoration des Mages (et épisodes de leur histoire). Livre d'Heures à l'usage de Paris.* Vers 1409–1412? Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 61 v.

Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)

Peintre travaillant à Paris dans le premier quart du XVe siècle

N° 54

Les Heures de la Bibliothèque Mazarine

Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469

Parchemin
250 × 175 mm
209 fol. + 7 fol.

L'Adoration des Mages (et épisodes de leur histoire), fol. 61 v., **Fig. 272**

L'Office des morts (vêpres), fol. 150, **Fig. 273**

Le Couronnement de la Vierge (et épisodes de la vie de la Vierge), fol. 77 v., **Fig. 274**

L'Annonciation (et épisodes de la vie de la Vierge), fol. 13, **Fig. 275**

La Visitation (et épisodes de la vie de la Vierge), fol. 38, **Fig. 276**

L'Annonce aux bergers (et épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste), fol. 56 v., **Fig. 277**

EXPOSITIONS

Paris, 1955, n° 205.

BIBLIOGRAPHIE

A. Molinier, I, 1885, p. 180 sq. n° 469; P. Durrieu, (1906), p. 17; XX, 1906, p. 23 sq.; 1913, p. 313; H. Martin, 1923, pp. 83, 104; C. Couderc, 1927, p. 85; G. de La Battut, 1933, p. 44 sq.; R. Schilling, 1952, p. 169; E. Panofsky, 1953, pp. 54 n. 1, 55 n. 2, 118 n. 3; J. Porcher, 1959, Fig. 75; M. Meiss, 1968, pp. 113-114, Fig. 118, 149, 164, 258-269.

COMMENTAIRE

Comme les *Heures de Boucicaut*, les *Heures de la Bibliothèque Mazarine* posent le problème de la datation. Il est d'importance: l'illustration de ce manuscrit montre l'artiste engagé dans une recherche et aboutissant à une réussite d'une originalité et d'une beauté exceptionnelles et cette démarche n'a duré qu'un temps. Il désire alors renouveler la bordure; l'accorder intimement par la stylisation et par l'iconographie à l'image historiée principale; maintenir cet ensemble pictural sur un même plan qui est celui de la page du manuscrit (**Fig. 272** à **276**). Il meuble les bordures de petites scènes enfermées dans des compartiments d'une intarissable variété: polylobes nettement isolés de l'ornement végétal (*Couronnement de la Vierge*, **Fig. 274**); ovales de tiges fleuries (*Adoration des Mages*, **Fig. 272**, ou *Visitation*, **Fig. 276**); «médaillons» formés d'ailes d'anges (*Annonciation*, **Fig. 275**). Un autre livre, les *Heures Corsini* (Florence, collection du prince Tommaso Corsini, M. Meiss, 1968, pp. 86-87, Fig. 128, 167-170, 278-282) est marqué de la même volonté d'unifier stylistiquement la page entière mais les bordures semées d'étoiles n'y sont peuplées que d'anges.

M. Meiss (1968, pp. 113-114) a proposé de dater les *Heures de la Bibliothèque Mazarine* «aux alentours de 1415». Il situe les *Heures Corsini* (*ibidem*, p. 86) «plus tard», après les *Heures dites de Joseph Bonaparte* qu'il date formellement vers 1416 («should be dated»; *ibidem*, p. 128; notre notice 55). Je crois discutable, pour ma part, l'ordre de cette séquence chronologique et, surtout, le moment de son départ.

Cet historien justifie sa datation du premier de ces manuscrits en trouvant que les compositions de l'*Adoration des Mages* (**Fig. 272**), de la *Crucifixion* et de l'*Office des morts* (**Fig. 273**) sont des versions postérieures des scènes correspondantes dans les *Heures de Boucicaut*. Pour la *Crucifixion*, cela n'est guère évident. Pour l'*Adoration des Mages*, c'est le contraire qui paraît vrai: l'étable installée diagonalement obéit encore à la tradition (**Fig. 272**), elle n'a rien de l'extraordinaire audace qui la fait présenter frontalement ni de la sûreté de sa structure perspective qui frappent dans les *Heures de Boucicaut* (**Fig. 246**). Quant à l'*Office des morts,* l'église y est sans conteste plus haute par rapport aux figures et plus ramifiée vers le fond (on y devine le tour de l'ambulatoire) dans les *Heures* du maréchal (**Fig. 249**) où la fuite perspective des lisses parois des stalles suffit pour organiser d'emblée tout l'intérieur; alors que dans les *Heures de la Bibliothèque Mazarine*, nous ne déchiffrons la subtile récession de l'espace qu'en égrenant les chantres installés entre les minces colonnes (**Fig. 273**). Dans les deux compositions, les «deuillants» au premier plan sont très semblables. Mais dans les *Heures de Boucicaut*, leurs pieds étant éloignés du bas de la scène, nous y entrons plus facilement qu'en enjambant le seuil de pierre simulé dans les *Heures de la Bibliothèque Mazarine*. Ainsi, l'artiste aborde l'évocation spatiale par divers moyens qui n'obligent pas à les éloigner les uns des autres comme le fait Meiss en datant les *Heures de Boucicaut* de 1405 – 1408 et les *Heures de la Bibliothèque Mazarine* vers 1415.

Une autre comparaison que Meiss n'a pas citée mais qui en apparence pourrait lui donner raison, c'est celle des scènes de la *Visitation* dans les deux manuscrits (**Fig. 245** et **Fig. 276**). Dans les *Heures de Boucicaut*, les silhouettes des personnages très élancés, à la tête petite, et leur drapé sont dominés par le dessin curviligne et l'horizon du paysage est situé très haut; ce sont des traits traditionnels en dépit de l'extraordinaire perspective aérienne des lointains. Dans les *Heures de la Bibliothèque Mazarine*, les figures sont beaucoup plus trapues, plus massives et le paysage avec la ville sur l'horizon abaissé est présenté en un raccourci qui annonce les vues de Paris du *Bréviaire de Châteauroux* (notice 53, **Fig. 266** et **267**); ce sont là des traits «modernes». Mais lorsqu'on compare entre elles deux pages du livre de la Bibliothèque Mazarine, l'*Annonciation* (**Fig. 275**) et le *Couronnement de la Vierge* (**Fig. 274**), on se trouve devant la même disparité du module du personnage et de l'organisation spatiale de la composition, plane dans l'*Annonciation,* profonde dans le *Couronnement*.



Fig. 273 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *L'Office des morts (vêpres). Livre d'Heures à l'usage de Paris.* Vers 1409 – 1412? Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 150.



ekta. ds dossier

Fig. 274 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Le Couronnement de la Vierge (et épisodes de la vie de la Vierge). Livre d'Heures à l'usage de Paris.* Vers 1409 – 1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 77 v.



ekta, ds dossier

Fig. 275 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *L'Annonciation (et épisodes de la vie de la Vierge). Livre d'Heures à l'usage de Paris.* Vers 1409 – 1412? Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 13.



Fig. 276 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ?) *La Visitation (et épisodes de la vie de la Vierge). Livre d'Heures à l'usage de Paris.* Vers 1409 – 1412 ? Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 38.

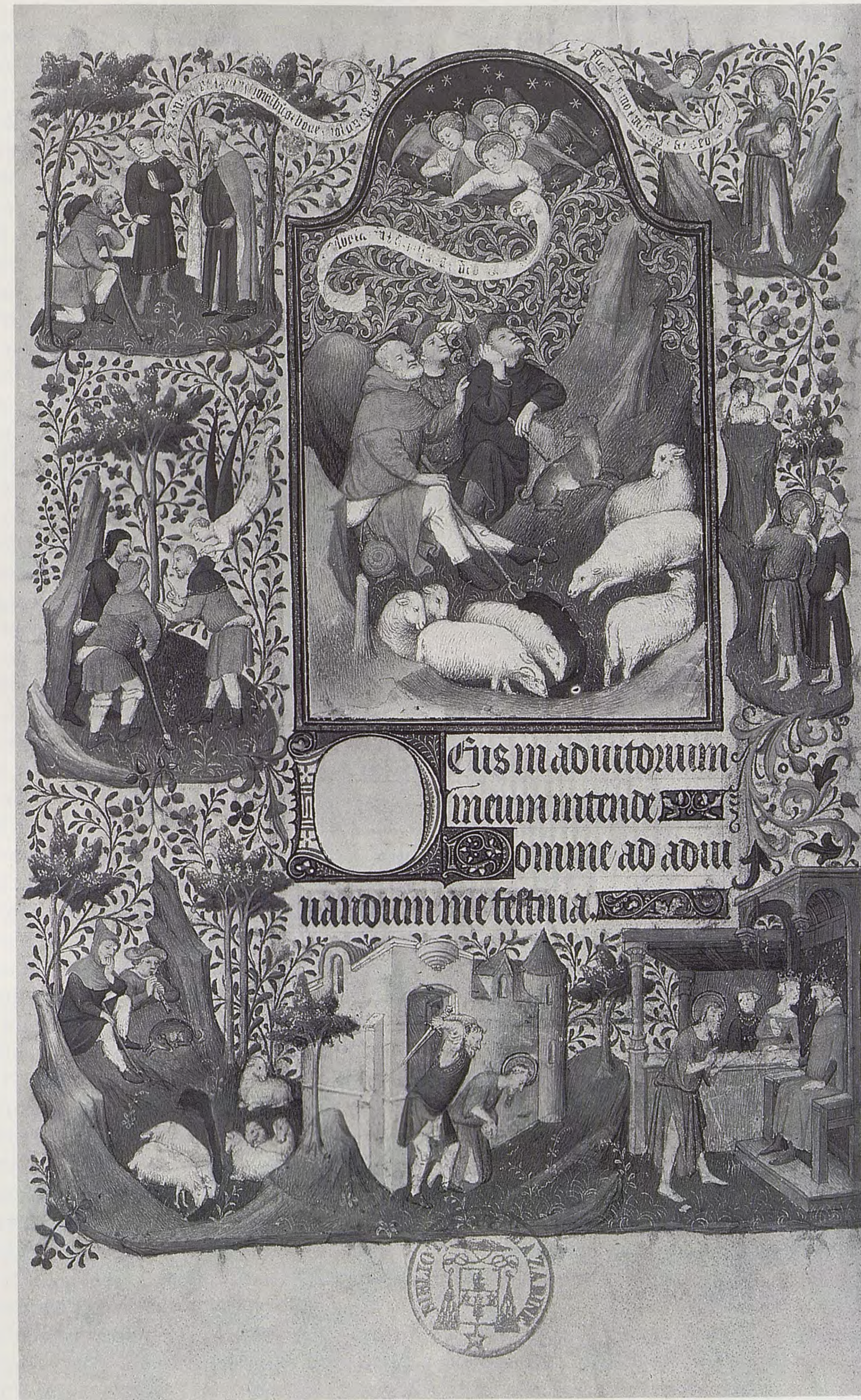


Fig. 277 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ? et son atelier. *L'Annonce aux bergers (et épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste). Livre d'Heures à l'usage de Paris.* Vers 1409 – 1412 ? Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 56 v.

Il est clair que l'artiste pratique simultanément diverses conceptions stylistiques qui, chez un autre enlumineur parisien du même temps, obligeraient l'historien à les disjoindre chronologiquement. Surtout, il les adapte au format et à l'échelle de l'image et à l'esprit de toute la décoration du livre. L'esprit des *Heures de la Bibliothèque Mazarine* est précieux. Celui du livre destiné à Boucicaut est monumental et ostentatoire.

Il ne semble donc pas que la comparaison des compositions de même sujet suffise pour nous permettre d'éloigner l'une de l'autre la date d'exécution de ces deux manuscrits. La comparaison de leur style va dans le même sens mais elle encourage à supposer le commencement de l'illustration des *Heures de la Bibliothèque Mazarine* un peu avant les *Heures de Boucicaut*. Car, quelles que fussent l'individualité et la liberté du Maître de Boucicaut, il n'échappa pas entièrement aux grandes orientations de la peinture de son temps au nord des Alpes. Dans le cadre du style gothique international, cette peinture évoluait vers l'atténuation de la tyrannie de la stylisation curviligne et du volume moelleux. On a pu parler, non sans raison, d'une phase finale du style international qui remplaça par une certaine rigidité et une fermeté rectilignes l'ancienne esthétique du tendre et de l'onduleux. La comparaison des illustrations des manuscrits du Maître de Boucicaut qui se succèdent dans les notices que nous lui consacrons le fera sentir au lecteur. Il est entendu que l'artiste n'a jamais abandonné les drapés serpentants et enroulés. Mais dans tout l'œuvre connu du Maître de Boucicaut et de son atelier – vraiment très considérable – il n'y pas de témoignages d'un penchant pour la courbe aussi enthousiaste que dans les *Heures de la Bibliothèque Mazarine*. Cela seul rend bien difficile de les croire contemporaines du *Bréviaire de Châteauroux* qui ne peut être que de peu antérieur à 1415 (notice 53).

Une démarche judicieuse de Meiss nous permet de vérifier ce qui vient d'être observé. Il compare sur la même page (1968, Fig. 118-121) quatre représentations de l'*Annonciation* du Maître de Boucicaut et de son atelier : il est obligé de placer en tête celle des *Heures de la Bibliothèque Mazarine*, car la scène y est la moins profonde et le dessin le plus mélodieusement calligraphique. Sur une autre page (Fig. 163-166) ce sont plusieurs cadavres (dans le *Combat pour l'âme de l'homme*) que nous pouvons comparer : celui tiré du même manuscrit diffère de tous les autres, il est couché avec une grâce légère, il semble avoir été immobilisé par la mort au cours d'une danse, tant ses contours sont empreints de mouvement (**Fig. 273**).

Une seule page, dans les *Heures Corsini* (*Dieu le Père, les Evangélistes et David* (M. Meiss, 1968, Fig. 278), sera plus tard marquée d'un engouement pour l'harmonie des courbes comparable dans son principe à l'ordonnance de l'*Annonciation* des *Heures de la Bibliothèque Mazarine*.

Les scènes sur la bordure sont chez le Maître de Boucicaut presque toujours iconographiquement reliées au sujet de l'image principale de la page. Elles développent narrativement le même thème. Certaines d'entre elles sont rares et particulièrement favorisées par l'artiste. Tel est, dans la page de l'*Annonciation* (**Fig. 275**), l'épisode de la Vierge en train de tisser le voile du Temple et nourrie par un ange. Dans le *Retour d'Egypte à Nazareth* (M. Meiss, 1968, Fig. 267) la bordure raconte avec volubilité des circonstances tirées des apocryphes que M. Meiss a fort bien identifiées (1972, p. 17-18). L'idée d'une telle organisation de la page, avec la bordure à « médaillons », ne vient pas, semble-t-il, du Maître de Boucicaut. Elle a pu être introduite en France dès le début du siècle par l'enlumineur italien baptisé par Meiss (un peu inconfortablement) le Maître des initiales de Bruxelles (voir la notice 40). On la voit pleinement appliquée en 1408, dans les *Heures Douce 144*, par un précurseur du Maître de Bedford qui, lui, ne cessera de multiplier des bordures à « médaillons ». Comme le Maître de Boucicaut a fourni quelques dessins pour ce manuscrit, il a pu se familiariser avec ce procédé. Mais, dans les *Heures de la Bibliothèque Mazarine*, il a donné au Maître de Bedford une véritable leçon de sobriété, d'harmonie et d'élégance.

L'examen du manuscrit lui-même peut-il nous fournir quelques données d'ordre historique et chronologique moins subjectives que les spéculations stylistiques particulièrement aléatoires dans le cas du Maître de Boucicaut ? Le livre nous est parvenu avec des additions et des lacunes, parmi lesquelles la perte du calendrier est fort regrettable. Le soin, le luxe même du décor, l'exécution autographe du maître de toutes les pages ou presque interdisent de penser qu'il s'agissait ici d'un produit commercial attendant l'acheteur. Cela en dépit des grandes initiales laissées en blanc, qui pouvaient être remplies par des armoiries (**Fig. 272, 274, 275, 276, 277**). Quelques autres indices suggèrent que le livre a été destiné à un personnage de très haut rang pour qui il n'a pas pu être terminé mais complété en hâte pour quelqu'un d'autre car les quatre derniers folios furent abandonnés par le maître aux collaborateurs d'atelier. Dans l'*Adoration des Mages* (**Fig. 272**), le plus jeune d'entre eux porte un collier avec un pendentif qui ressemble en plus petit au « bâton noueux » de Louis d'Orléans tel que ce prince le porte dans la même scène des *Heures de Boucicaut* (**Fig. 246**). sur la bordure de la *Visitation,* à droite, figure par deux fois une couronne qui pourrait bien être une couronne ducale (**Fig. 276**). Dans l'*Office des morts,* l'antépendium de l'autel est fleurdelisé (**Fig. 273**).

Bien que la composition de l'*Adoration des Mages* des *Heures de la Bibliothèque Mazarine* soit stylistiquement antérieure à celle des *Heures de Boucicaut,* que je propose de dater vers 1410 – 1412 (voir la notice 50), il serait téméraire de penser que l'illustration du premier de ces livres ait pu être commencée dès 1407 pour Louis d'Orléans et interrompue par son assassinat vers la fin (le 23 novembre) de

cette année. Car le style paraît trop évolué par rapport aux compositions fournies par le Maître de Boucicaut pour les *Heures Douce 144* terminées en 1408. Mais elle a pu être commandée et commencée vers 1409-1410 et continuée plus tard ; peut-être jusqu'à 1412 environ. Le commanditaire était soucieux d'introduire dans la décoration du livre quelques allusions au duc Louis d'Orléans et à sa mort. Plutôt que son fils Charles d'Orléans (qui aurait sans doute fait multiplier ces allusions et les rendre plus explicites), ce serait un grand seigneur du parti Armagnac que le maréchal Boucicaut se serait empressé d'imiter avec moins de discrétion. Nous savons que le livre se trouvait en Angleterre dès le milieu du XV[e] siècle. Il a pu être pris à Azincourt en 1415.



Fig. 278 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *David devant le Seigneur. Heures dites de Joseph Bonaparte*. Vers 1417-1418. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10538, fol. 116.

ekta. ds dossier

Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)

Peintre travaillant à Paris dans le premier quart du XVe siècle

N° 55

Heures dites de Joseph Bonaparte

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 10538

Parchemin
180 × 130 mm
304 fol.

David devant le Seigneur, fol. 116, **Fig. 278**

L'Annonciation, fol. 31, **Fig. 279**

HISTORIQUE

Bibliothèque des ducs de Bourgogne peu avant ou peu après 1419; passé par une voie inconnue dans les collections royales d'Espagne; rapporté d'Espagne par Joseph Bonaparte au début du XIXe siècle.

EXPOSITIONS

Baltimore, 1949, n° 86; Paris, 1955, n° 199; Vienne, 1962, n° 116.

BIBLIOGRAPHIE

P. Durrieu, (1906), p. 17; 1906, p. 24; 1913, p. 312; V. Leroquais, 1927, I, p. 338 sq.; E. Panofsky, 1953, I, pp. 59 n. 2, 173 n. 1, 278 n. 1; M. Meiss, 1968, pp. 127-128, Fig. 129, 253–257; E. König, 1982, Fig. 115.

COMMENTAIRE

Le destinataire de ce livre d'Heures reste inconnu. L'usage est de Rome mais «le calendrier est en français et les saints français et en particulier ceux de la région parisienne s'y trouvent à leur place habituelle» (V. Leroquais, *Livres d'Heures,* I, pp. 338-339). Dans les litanies on trouve «Oremus pro ministro nostro» (fol. 134) et «miserere famulo tuo ministro nostro» (fol. 135 v.). V. Leroquais avouait qu'il ne savait pas quel sens attacher à ce terme. Depuis, aucun érudit n'a rien ajouté qui puisse dissiper cette incertitude. On trouve le livre en possession de Philippe le Bon comme l'attestent ses armoiries telles que les employait son père Jean sans Peur (mort en 1419) et lui-même au début de son principat. Philippe le Bon a fait compléter la décoration par quelques miniatures flamandes assez médiocres.

Plus tard, le livre passa, on ignore par quelles voies, dans les collections royales d'Espagne. Il a été emporté par Joseph Bonaparte. On l'a donc appelé *Heures de Philippe le Bon, dites de Joseph Bonaparte* (Cat. de l'Exp. de 1955, n° 199). Appellation fallacieuse car elle peut suggérer que le duc de Bourgogne était le destinataire du manuscrit, d'autant plus qu'il accéda au pouvoir à l'époque du Maître de Boucicaut, en 1419. Il vaut mieux éliminer son nom de la désignation du livre.

Le Maître de Boucicaut a fourni la plupart des compositions, et en a exécuté certaines lui-même. Pour en proposer la datation, il ne reste que la comparaison stylistique avec d'autres manuscrits illustrés par cet artiste. Ainsi, après D. Miner, M. Meiss rapproche ce livre des *Heures* de

la Walters Art Gallery à Baltimore (ms. 260; M. Meiss, 1968, p. 76, Fig. 130, 270, 271). C'est également un livre à l'usage de Paris et son destinataire n'est pas connu. D. Miner (Cat. Exp. Baltimore, 1949, n° 86) l'avait situé vers 1420, Meiss en 1415.

S'il est certain que ces deux livres sont proches, l'un d'eux, *Les Heures dites de Joseph Bonaparte*, comporte deux pages d'une nouveauté frappante: celle de l'*Annonciation* (**Fig. 279**) et celle de *David implorant Dieu* (**Fig. 278**). Leur nouveauté, c'est la libre combinaison de la scène historiée et de la bordure; si libre en fait que la bordure proprement dite n'existe plus. Très développées, très complexes dans leur articulation spatiale, les architectures qui abritent les scènes s'enlèvent sur l'ornement qui, au lieu de les encadrer, leur sert de fond. Il en résulte un étonnant effet de trompe-l'oeil (un peu atténué dans la page de l'*Annonciation*, malheureusement frottée, comme sont usés d'autres folios de ce livre). Quelle que soit la profondeur des intérieurs où la Vierge prie et Dieu le Père trône en majesté, les architectures assemblées capricieusement mais remplies de détails réalistes ne creusent pas la page de leur espace illusoire, mais elles s'en détachent en avançant vers nous (**Fig. 278**).

C'est en recherchant les prémices de cette extraordinaire audace que nous pouvons tenter de dater les *Heures dites de Joseph Bonaparte*. Dans une des bordures des *Heures de la Bibliothèque Mazarine*, celle de l'*Annonce aux Bergers* (notice 54, **Fig. 277**), on voit deux épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste, qui comportent plusieurs personnages et un intérieur architectural assez profond, installés avec liberté sur l'ornement qui leur sert de fond. Mais ces épisodes restent un élément de bordure. Dans les *Heures Corsini* (mentionnées dans la notice 54; M. Meiss, 1968, Fig. 128 et 278), les anges volent sur un fond semé d'étoiles, mais ils sont groupés sur les marges, ils évoquent une bordure. Très judicieusement, M. Meiss a reproduit l'*Annonciation* des *Heures Corsini* à côté de celle des *Heures dites de Joseph Bonaparte* (ses Fig. 128 et 129). L'idée de faire flotter la chapelle de l'*Annonciation* se trouve *in nuce* dans le premier de ces livres. Cependant, la juxtaposition faite par Meiss permet de constater que la profondeur de la chapelle de l'*Annonciation* et la représentation de la Vierge tissant au métier sont spatialement si évoluées dans les *Heures dites de Joseph Bonaparte* qu'il n'est pas possible de les dater avant les *Heures Corsini* comme le fait Meiss (1968, p. 86). Ayant, d'accord avec cet historien, situé les *Heures Corsini* aux alentours de 1415, nous proposons de dater les *Heures dites de Joseph Bonaparte* vers 1417-1418.

Les pages que nous reproduisons ici (**Fig. 278** et **279**) annoncent, comme l'a observé E. König (1982), par leur effet de profondeur obtenu par l'échelonnement de plusieurs plans spatiaux, les miniatures de Fouquet dans les *Heures d'Etienne Chevalier*. Bien entendu, Fouquet y ajouta toute son expérience de la perspective linéaire florentine. Mais il trouva chez le Maître de Boucicaut un élément de trompe-l'œil qu'il exploita avec maîtrise: le fragment du texte avec son initiale entouré d'un cadre et cachant une partie de la scène. Dans la page de la prière de David (**Fig. 278**), mieux conservée que l'autre, cet effet est particulièrement réussi. Il n'apparaît pas ailleurs dans l'œuvre du Maître de Boucicaut qui nous soit parvenue. Cette page ou une autre analogue a pu être connue de Fouquet.



Fig. 279 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *L'Annonciation et la Vierge au métier. Heures dites de Joseph Bonaparte*. Vers 1417-1418. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10538, fol. 31.



Fig. 280 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *Dame inconnue, destinataire du livre, présentée à la Vierge et à l'Enfant Jésus par son ange gardien. Livre d'Heures.* Aux alentours de 1414?
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1161, fol. 290.

Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)

Peintre travaillant à Paris dans le premier quart du XVe siècle

N° 56
Livre d'Heures

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1161

Parchemin
220 × 150 mm
308 fol.

Dame inconnue, destinataire du livre, présentée à la Vierge et à l'Enfant Jésus par son ange gardien,
fol. 290, **Fig. 280**

L'Enterrement (illustration des Vêpres),
fol. 212, **Fig. 281**

Dame inconnue, destinataire du livre, et sa famille assistant à la messe,
fol. 192, **Fig. 283**

HISTORIQUE

Commandé par une dame non identifiée représentée aux folios 192 et 290.

EXPOSITION

Paris, 1955, p. 96 n° 198.

BIBLIOGRAPHIE

F. G. A. de Guyot de Villeneuve, 1889, p. 40; P. Durrieu, (1906?), p. 17; R. A. A. M., XX, 1906, pp. 24, 31 n. 1; C. Couderc, s.d. (1910), p. 30; P. Durrieu, 1913, p. 312; V. Leroquais, 1927, I, p. 82 sq.; M. Meiss, 1951, p. 142 n. 44; E. Panofsky, 1953, I, pp. 73 n. 5, 74 n. 1, 84 n. 3, 132 n. 6, 192 n. 4, Fig. 78; J. Porcher, 1959, pl. LXXVI; M. Meiss, 1968, pp. 126-127, Fig. 188 – 204.

COMMENTAIRE

Ce livre d'Heures à l'usage de Paris a été commandé par une dame inconnue qui y est portraiturée deux fois: seule présentée par son ange gardien à la Vierge et à l'Enfant Jésus (**Fig. 280**) et assistant à genoux à la messe en compagnie de son époux (l'homme debout) et de ses enfants, un jeune homme debout et une jeune fille agenouillée (**Fig. 283**). Que la commande vient d'elle l'attestent également plusieurs formules de prières rédigées au féminin. Mais son époux n'a pas été oublié car au folio 199 verso (dans l'*Obsecro te*), la prière à la Vierge est adressée au masculin. Et l'autel de la messe où apparaît l'homme est précisément surmonté d'une statue de la Vierge (**Fig. 283**).

Meiss (1968, p. 126) a daté ce manuscrit aux alentours («around») de 1409. Il a daté (*ibidem,* p. 100) le *Missel* peint pour un membre de la famille Trenta, probablement Lorenzo (Lucques, Biblioteca Governativa, ms. 3122), marchands lucquois commerçants en France, vers («towards») 1415. Cela, à cause de l'envergure spatiale («spatial breath») qu'il constate, à juste titre, dans la Messe où sont représentés les membres de la famille Trenta (**Fig. 284**). Mais il suffit d'y comparer la Messe à laquelle assiste la famille de la dame inconnue (**Fig. 283**) pour être persuadé que ces images ne devaient pas être séparées par une période aussi longue. Les deux compositions sont remarquablement analogues, les costumes des riches bourgeois pratiquement les mêmes. Dans les *Heures*, les personnages sont plus nombreux et plus grands, ce qui obstrue la



Fig. 281 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *L'Enterrement* (illustration des Vêpres). *Livre d'Heures*. Aux alentours de 1414? Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1161, fol. 212.



Fig. 282 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *La Pentecôte. Missel de Lorenzo (?) Trenta*. Vers 1415-1416? Lucques, Biblioteca Governativa, ms.3122, fol. 178.

profondeur de l'architecture et diminue sa hauteur. Dans le *Missel*, l'intérieur tout entier est plus complexe, il comporte des suggestions spatiales qui nous invitent à le prolonger mentalement hors du cadre de l'image: la porte à droite s'ouvre sur un vide alors que, dans les *Heures*, elle donne sur un fond ornemental qui arrête notre regard. Une différence analogue dans l'échelle des figures par rapport à l'architecture s'affirme quand on compare la scène où la dame inconnue prie devant la Vierge (**Fig. 280**) et la *Pentecôte* du *Missel* (**Fig. 282**). Cependant, l'analogie entre les deux loggias n'est pas moins patente.

Certes, le *Missel Trenta* doit être postérieur aux *Heures* mais pas de plus d'un ou deux ans. Si l'on situe celles-ci vers 1414 – car les vues urbaines intérieures y sont au même niveau stylistique que celles du *Bréviaire de Châteauroux* (vers 1413-1414), voir le remarquable *Enterrement* (**Fig. 281**) – on est amené à dater le *Missel Trenta* de 1415-1416 environ.

Les comparaisons de cet ordre ne sont cependant valables que pour les miniatures dont la sensibilité du modelé et d'expression ainsi que la qualité d'exécution nous garantissent non seulement l'invention mais aussi la réalisation personnelle du Maître de Boucicaut. Car, lorsqu'il s'agit des miniatures abandonnées à l'atelier, on a souvent la surprise de voir utilisés des compositions de scènes ou des poncifs pour des figures isolées déjà anciens. Ainsi, pour ne parler que du *Missel Trenta*, le saint Jean-Baptiste qui préside l'assemblée de *Tous les saints* (fol. 281 v.; M. Meiss, 1968, Fig. 315) est copié sur celui des *Heures de Boucicaut* (M. Meiss, 1968, Fig. 3) et le *Martyre de saint Laurent* est

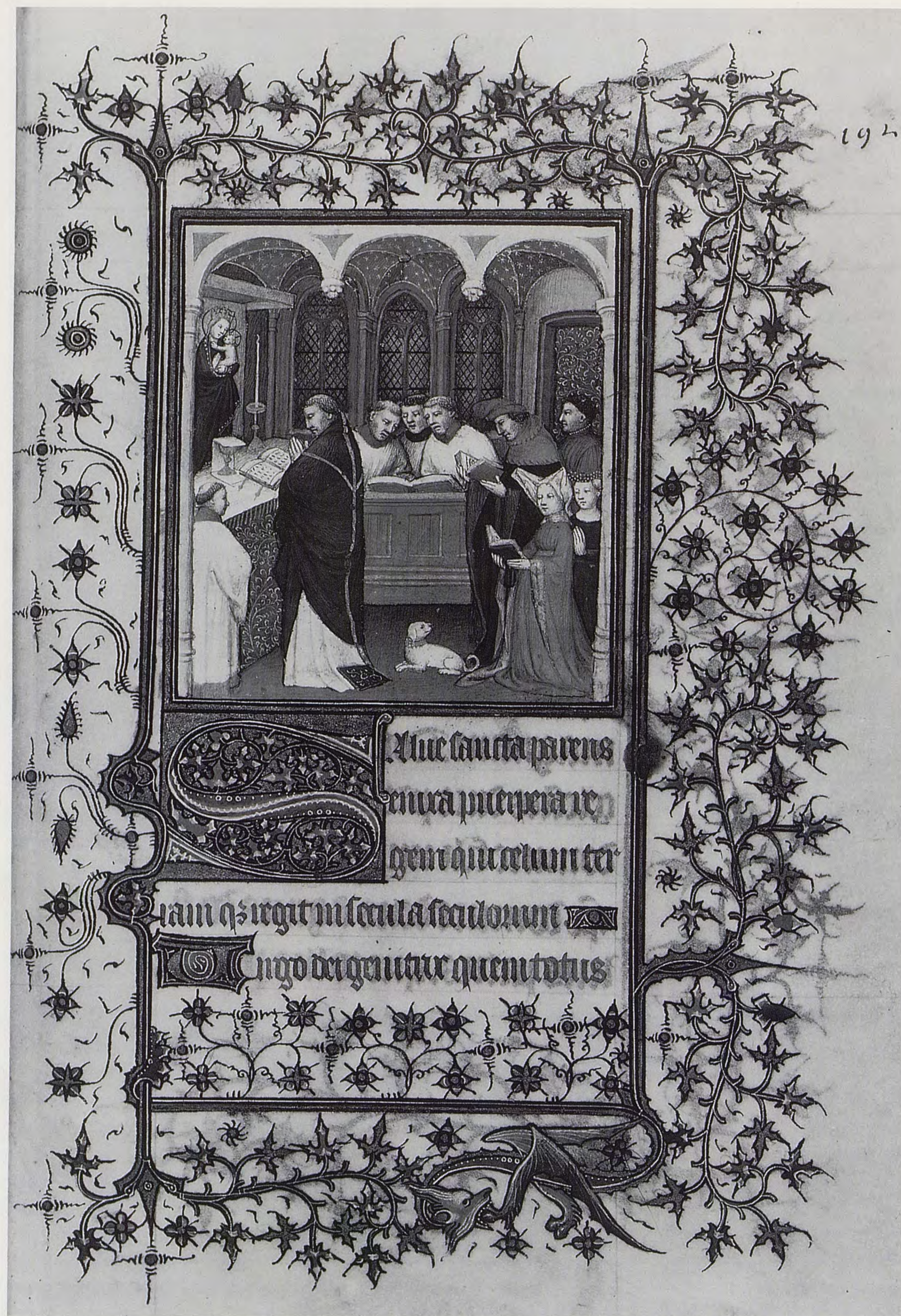


Fig. 283 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ?) *Dame inconnue, destinataire du livre, et sa famille assistant à la messe. Livre d'Heures*. Aux alentours de 1414? Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1161, fol. 192.



Fig. 284 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ?)
La famille Trenta assistant à la messe.
Missel de Lorenzo (?) Trenta. Vers 1415-1416?
Lucques, Biblioteca Governativa, ms. 3122, fol. 7.

Cette dernière image vient du *Livre du Trésor des histoires depuis le commencement de la création du monde jusques au temps du pape Jean XXII* (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5077). Selon deux inscriptions qui y figurent, ce manuscrit appartenait à Prigent (ou Prégent) de Coëtivy, amiral de France. Livre très important (225 miniatures), a-t-il été illustré pour ce seigneur bibliophile de grand goût mais né tard, en 1399? M. Meiss (1968, pp. 108-109) le suppose et, encouragé sans doute par l'exemple du dauphin Louis duc de Guyenne (voir la notice 48), il propose d'y voir un ouvrage «approprié» à un garçon de douze ans environ. Comme il trouve que le style l'y invite, il date finalement le livre des alentours de 1415. Ajoutons que Prigent de Coëtivy était sans doute précoce car il figure à 19 ans dans l'entourage du dauphin, le futur Charles VII, remplissant l'office de panetier et chargé d'un commandement militaire (G. du Fresne de Beaucourt, *Histoire de Charles VII*, I (1881), p. 116). L'idée de Meiss n'a donc rien d'invraisemblable mais la prudence et le style évolué conseillent de dater le *Livre du Trésor* entre 1415 et 1420, peut-être vers 1418. Ajoutons une brève rectification : l'attribution au Maître de Bedford d'une des deux miniatures découpées du *Livre du Trésor*, aujourd'hui au Louvre, qu'on trouve dans le *Catalogue des peintures* de 1965, n° 5B, est une simple erreur, l'autre miniature (n° 5A), de la même main de toute évidence, étant correctement assignée au Maître de Boucicaut.

manifestement une version antérieure de celui du *Bréviaire de Châteauroux* (M. Meiss, 1968, Fig. 364 et Fig. 107).

Les *Heures* pour une dame inconnue, l'objet principal de cette notice, font partie d'une série de manuscrits où le Maître de Boucicaut traite ses petites miniatures carrées ou rectangulaires comme autant de petits «tableaux». Leurs compositions sont remarquablement cohérentes et d'une grande clarté spatiale. La symétrie et l'équilibre des masses y règnent, tant dans le groupement des figures que dans l'ordonnance des architectures. L'intérêt pour la narration réaliste très précise, si évidente dans le *Bréviaire de Châteauroux*, ne faiblit pas dans les scènes comme l'*Enterrement* (illustration des Vêpres) **(Fig. 281)** où il est probable que le cimetière s'inspire de celui des Innocents à Paris. Certaines miniatures du *Missel Trenta (La Naissance de saint Jean-Baptiste)* (M. Meiss, 1968, Fig. 358) annoncent les intérieurs d'une profondeur impressionnante vus à travers une baie en trompe l'œil où sont placés des pots de fleurs qui servent de repoussoir **(Fig. 285)**.



Fig. 285 Maître de Boucicaut (Jacques Coene ?)
Isaac bénissant Jacob. Livre du Trésor des histoires.
Aux alentours de 1418?
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5077, fol. 22.



Fig. 286 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *L'Adoration de l'Enfant Jésus. Livre d'Heures* ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420? Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 57.

Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)

Peintre travaillant à Paris dans le premier quart du XVe siècle

N° 57

Livre d'Heures ayant appartenu à Etienne Chevalier

Londres, British Library, Add. MS. 16997

Parchemin
159 × 114 mm
226 fol.

L'Adoration de l'Enfant Jésus, fol. 57, **Fig. 286**
La Fuite en Egypte, fol. 77, **Fig. 287**
La Messe des morts, fol. 199 v., **Fig. 288**
La Pentecôte, fol. 129, **Fig. 289**
L'Assomption de la Vierge, fol. 163, **Fig. 290**

HISTORIQUE

Etienne Chevalier.

BIBLIOGRAPHIE

G. F. Warner, 1903; P. Durrieu, (1906), p. 18; XX, 1906, pp. 24-25; 1913, p. 310; 1927; E. G. Millar 1933, p. 36, pl. LI; O. Pächt, 1950, pp. 13 – 47; E. Panofsky, 1953, p. 59, n. 2; p. Pächt, 1956, p. 150; M. Meiss, 1961, pp. 293-294, Fig. 38; 1968, p. 92, Fig. 134, 172, 174, 283 – 295, 299.

COMMENTAIRE

L'identité du destinataire de ce livre très important dans l'œuvre conservé du Maître de Boucicaut nous échappe. L'homme est représenté deux fois, dans les initiales des fol. 219 et 223. C'est un laïc richement vêtu d'une houppelande d'un rouge orangé, en prière devant la Vierge; mais ses armoiries au bas du fol. 90 (*David en prière devant le Seigneur*, repr. M. Meiss, 1968, Fig. 290) ont été surpeintes et montrent maintenant les initiales E. C. d'Etienne Chevalier, rendues célèbres par les *Heures* que ce fin connaisseur fit peindre par Jean Fouquet.

Dans le calendrier, le nom de saint Georges est écrit en lettres d'or. Ce saint tant vénéré par les Anglais rend vraisemblable la commande du manuscrit après l'entrée des Anglais à Paris, en 1420. La datation de Meiss (1968, p. 92) «au plus tard vers 1418» n'entraîne pas la conviction. Elle est basée sur le style de l'unique miniature qui dans ce manuscrit n'est pas de la main du Maître de Boucicaut mais du Maître de Bedford (voir les notices 59 et 60). Cependant, comment être certain que cette version de la *Présentation de Jésus au Temple* (M. Meiss, 1968, Fig. 287) n'est pas une reprise d'une composition antérieure chez le Maître de Bedford, dont la ligne d'évolution est loin d'être strictement régulière? Il suffit pour preuve de comparer sa *Mort de la Vierge* dans le *Bréviaire de Châteauroux* certainement antérieur à 1415 (**Fig. 304**) avec le même sujet dans les *Heures* de Vienne, Osterreichische Nationalbibliothek, ms. 1855, fol. 87 v.; (**Fig. 305**) que toute la critique date



Fig. 287 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *La Fuite en Egypte. Livre d'Heures* ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420? Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 77.

après 1420 et qui témoigne d'une nette régression sur la voie de l'approfondissement de l'espace pictural (voir la notice 59).

Ainsi, la miniature du Maître de Bedford, qui travailla pour les Anglais, corrobore plutôt l'exécution des *Heures de Londres* à Paris, sous l'occupation anglaise. Ce livre a pu être commandé par un Anglais ou par un notable parisien partisan du duc de Bedford. N'est-il pas singulier que le Maître de Boucicaut, qui a soigné l'illustration de ce petit volume si amoureusement, n'y ait pas peint la *Présentation au Temple*? On est tenté d'imaginer qu'il a disparu avant de terminer l'illustration. A qui se serait-on adressé si ce n'est à son fréquent collaborateur, le Maître de Bedford, dont nous savons qu'il est resté à Paris sous l'occupation? Et, après la reconquête de la capitale, en 1436, Etienne Chevalier n'a-t-il pu «confisquer» ce beau livre, propriété d'un Anglais ou d'un «collaborateur» français?

Ici je risque à titre d'hypothèse la supposition que le destinataire du livre pourrait être un membre de la famille Le Duc qui comptait parmi la notabilité bourgeoise parisienne. Trois bordures des pages du livre montrent l'espèce de chouette appelée le grand-duc: deux sur le fol. 63, grands et seuls oiseaux sur cette bordure, mis en évidence (M. Meiss, 1968, Fig. 285); un, également unique oiseau, en haut et à droite de la bordure de la *Fuite en Egypte* (notre **Fig. 287**); et un couple au bas de la bordure du fol. 145 (M. Meiss, 1968, Fig. 294). Or, sur les listes des bourgeois de Paris qui, en août et en septembre 1418, prêtèrent serment entre les mains de Jean sans Peur figuraient Arnoulet de Bour le Duc (le 25 août) et Perrin le Duc (Leroux de Lincy, 1867, p. 373 et p. 387)? Cette allégeance suggère des sympathies pro-anglaises et la présence de ces hommes pendant l'occupation de Paris.

En tout cas, il est vraisemblable que Chevalier possédait ce manuscrit avant les années 1450 au cours desquelles il fit peindre ses célèbres *Heures* par Fouquet. Nous avons la certitude que celui-ci a bien connu ce petit livre: les initiales d'Etienne Chevalier qui recouvrent les armes du destinataire du manuscrit sur le fol. 90 (repr. M. Meiss, 1968, Fig. 290) sont de la main de Fouquet (N. Reynaud, 1981, note 60). Non seulement il y aurait apprécié des compositions du Maître de Boucicaut particulièrement équilibrées et monumentales, d'esprit entièrement «classique» (**Fig. 286, 288, 289**); non seulement il y aurait trouvé des exemples d'un avant-plan «tournant» (la *Fuite en Egypte*, **Fig. 287**), procédé qu'il multiplia dans les *Heures* peintes pour Chevalier; mais aussi, il y aurait examiné une *Assomption de la Vierge* (**Fig. 290**) où les assistants au miracle, divisés en deux groupes, laissent au centre une échappée vers le paysage. Fouquet paraît s'en souvenir en composant son *Assomption* des *Heures Chevalier* (**Fig. 291**).

Certes, il y ajouta l'expérience italienne en remplaçant le livre abandonné sur le sol dans l'enluminure du Maître de Boucicaut par le sarcophage ouvert – motif inconnu dans l'iconographie de l'*Assomption* dans la peinture française (on trouve quelques sarcophages dans les triptyques d'ivoire). En Italie, le sarcophage toujours présent était vu de côté, placé en longueur, parallèlement à la surface peinte. Ce fut Castagno qui l'installa pour la première fois de front, en un raccourci perspectif, dans son *Assomption* de San Miniato Fra le Torri à Florence (aujourd'hui au Musée de Berlin-Dahlem), retable commandé en novembre 1449 et payé le 20 avril 1450 (**Fig. 292**).

Il a, en même temps, représenté les rayons émanant de la Vierge en un étonnant raccourci spatial; ils forment une sorte de mandorle stratifiée qui avance vers nous des tréfonds du ciel comme un cyclone de lumière. Fouquet traita de la même manière exactement le sarcophage et les rayons. Il ne saurait s'agir d'une coïncidence. Rien de semblable dans la tradition picturale française la plus avancée, celle précisément du Maître de Boucicaut dont la gloire qui entoure la Vierge est circulaire et plane (**Fig. 290**). La composition de Fouquet est un amalgame: au vieil enlumineur elle doit le grand mouvement vertical, la Vierge s'élevant comme une colonne et non assise selon la tradition italienne (Orcagna, Nanni de Banco, Donatello); à Castagno, son dynamisme cosmique rendu selon les préceptes de la perspective florentine. Il est très possible que les apôtres debout autour du sarcophage de la Vierge aient pu être vus par Fouquet dans une *Assomption* florentine antérieure à celle de Neri di Bicci (Ottawa, National Gallery of Canada) qui date de 1454 mais qui, chez cet artiste peu novateur, suit sans doute une tradition. Mais il me paraît certain que Fouquet a vu à Florence l'*Assomption* de Castagno. Ce qui m'a conduit à supposer (1971) que le peintre français a prolongé son séjour italien jusqu'au début de 1450, la grande année du jubilé, qui attira Roger van der Weyden.

M. Meiss eut le mérite de souligner l'importance des *Heures* de Londres dans l'œuvre du Maître de Boucicaut. Après les audacieuses expériences que représentaient les *Heures de Boucicaut* (notice 50) et les *Heures de la Bibliothèque Mazarine* (notice 54), réalisées probablement au début des années 1410, le petit volume acquis par Etienne Chevalier est l'aboutissement logique et magistral des recherches qui annoncent l'art moderne, tant celui des frères van Eyck que celui de Fouquet. Dans le domaine du paysage, dont l'horizon sera abaissé et le lointain estompé par la perspective aérienne (*L'Adoration de l'Enfant Jésus*, **Fig. 286**, la *Pentecôte*, **Fig. 289**), c'est le *Bréviaire de Châteauroux* (vers 1414) qui en offre les prémisses. Dans celui de la structure des intérieurs architecturaux, ce sont les *Heures* d'une dame inconnue (notice 56) et les *Heures Trenta* (la même notice) qui préparent l'admirable chapelle où est célébrée la *Messe des Morts* (**Fig. 288**). Sa perspective est plus solide que dans les tableaux et les fresques du Trecento, son volume, comme aéré par de légères teintes de

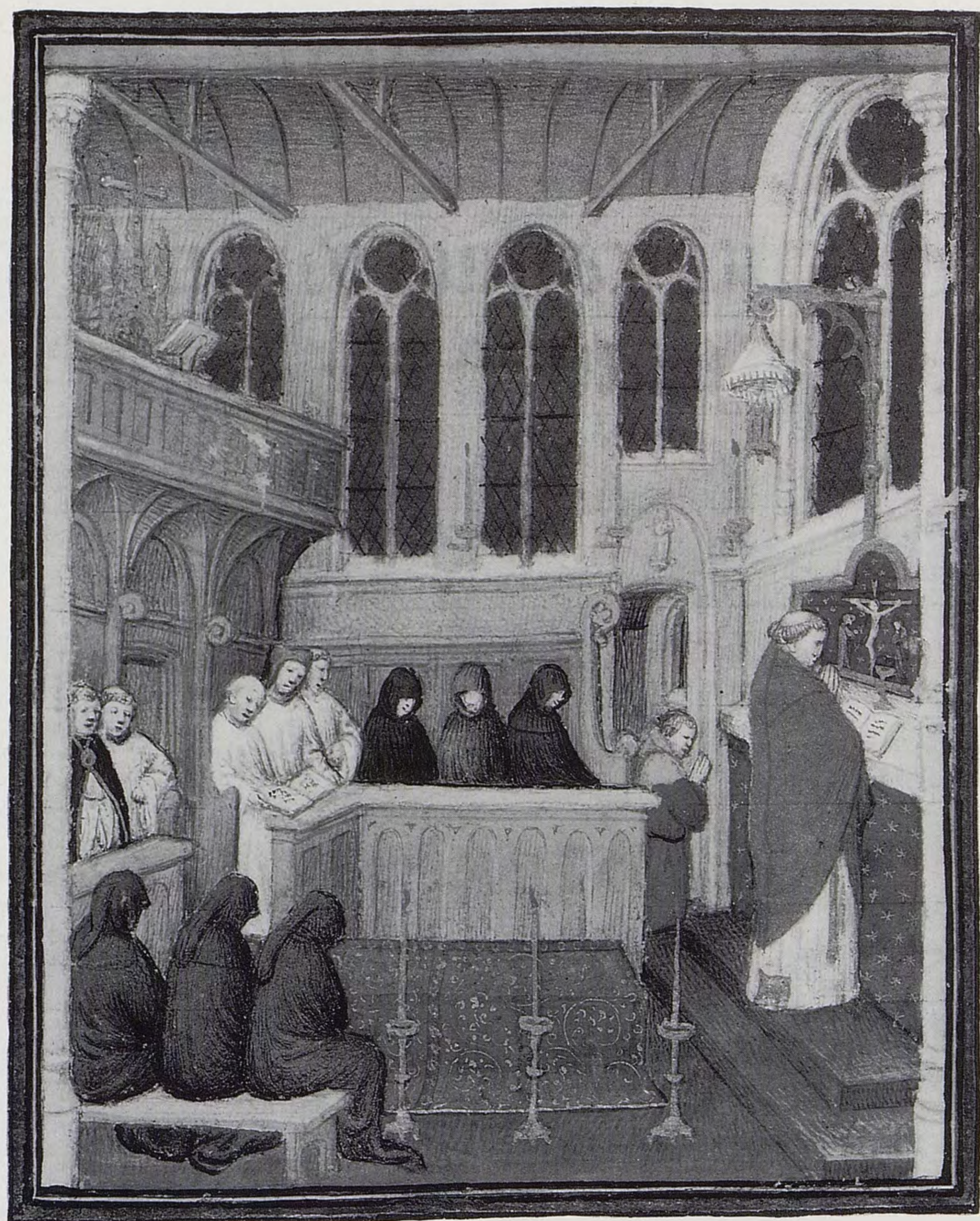


Fig. 288 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *La Messe des morts.*
Livre d'Heures ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420?
Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 199 v.

pastel, est d'une hauteur inégalée en Italie et, en France, seulement par la nef d'église qui abrite *l'Adoration de la Croix* peinte par les Limbourg avant 1408 ou 1409, dans les *Belles Heures du duc de Berry* (fol. 93; repr. J. Porcher, 1953, pl. LV; miniature curieusement négligée par Meiss qui ne lui accorda qu'une médiocre reproduction en noir et blanc dans sa luxueuse publication en couleurs de ce manuscrit, en 1975, face à la p. 264; voir la comparaison de cette nef qui s'élève dans la pénombre avec les intérieurs d'églises de Jan van Eyck *in* Ch. Sterling, 1976, Fig. 7, 8 et 8 bis).

L'impression de hauteur de la chapelle du Maître de Boucicaut est bien entendu fonction de l'échelle diminuée des personnages qui célèbrent la *Messe des Morts* ou y assistent (**Fig. 288**). Solennellement statique, la scène est comme irradiée d'un silence serein. Qui devinerait que cet authentique et impressionnant tableau ne mesure que 6 centimètres et 2 millimètres de haut? Mais chaque centimètre y compte.

Il y a des chances pour que le nom de ce grand artiste nous soit connu. Il y a 80 ans, P. Durrieu proposa de reconnaître en lui Jacques Coene originaire de Bruges mais habitant Paris. Si l'éminent savant s'était trompé en attribuant au Maître de Boucicaut, qu'il eut le mérite de «créer», les illustrations des *Belles Heures du duc de Berry*, à Bruxelles (considérées aujourd'hui sans preuves entièrement convaincantes comme des œuvres de Jacquemart de Hesdin) (**Fig. 293**), sa thèse de l'identification avec Jacques Coene n'a rien perdu de son attrait.

Que savons-nous de certain sur ce peintre? Qu'il habitait Paris en 1398. Qu'il était très versé dans les techniques concernant la peinture sur panneau et l'enluminure. Que,

sur la recommandation de Johannes Alcherius (Jean Aucher?), un expert en divers arts, il fut appelé, en 1399, à Milan, pour donner un dessin de la cathédrale, alors en pleine construction, représentant l'édifice «a fundamento usque ad summitatem», ce qui était peut-être un projet de la façade. Avant 1404, Coene travaille aux illustrations d'une *Bible en latin et en français* commandée par le duc de Bourgogne Philippe le Hardi. Il en est payé au début de 1404, en même temps que Ymbert Stanier et Haincelin de Hagenau. Ceux-ci sont appelés enlumineurs mais Coene est qualifié de peintre, ce qui rend certain qu'il a peint des «histoires» alors que les autres s'occupaient des parties décoratives du manuscrit. Celui-ci reste, hélas, introuvable. Meiss pense que cette Bible a pu avoir été commandée en même temps que celle dont les trois premiers cahiers ont été illustrés par Pol et Jean de Limbourg et qui est le ms. fr. 166 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Mais une Bible moralisée était une entreprise gigantesque (voir notice 22) et il est très peu vraisemblable que Philippe le Hardi l'ait envisagée en double. Une hypothèse de F. Avril (R. A. 28, 1975, p. 52, note 7) me séduit bien davantage: Jacques Coene et ses compagnons auraient commencé l'illustration d'une autre partie («pas forcément le début») du ms. fr. 166 lequel a été confié en 1402 aux frères de Limbourg. Dans ce cas, les trois enlumineurs auraient travaillé à la grande Bible avant cette date.

L'année 1404 offre la dernière mention documentée de Jacques Coene. Un Jacob Coene est inclus, avec les dates 1398–1411, dans la «liste des peintres qui vivaient à Bruges» compilée par J. Duverger (*Miscellanea Erwin Panofsky,* 1955, p. 107). Les renseignements donnés par ce savant sont d'habitude précieux mais, ici, il n'indique pas ses sources et n'ajoute aucun commentaire.

Si Ymbert Stanier nous est par ailleurs inconnu, la mention de Haincelin de Hagenau travaillant côte à côte avec Jacques Coene est du plus haut intérêt. Car Haincelin (Hännslein, le petit Hans, Jeannot) de Hagenau est, lui, loin d'être inconnu. Il travaille en 1403, peut-être occasionnellement, pour la reine Isabeau de Bavière. Il apparaîtra en 1409 comme «enlumineur et valet de chambre» de Louis duc de Guyenne, dauphin de France, et restera au service de ce prince jusqu'à la mort de celui-ci, en décembre 1415. Or, c'est pour ce dauphin qu'a été illustré le *Bréviaire de Châteauroux* où le maître d'œuvre est le Maître de Bedford tandis que le Maître de Boucicaut y contribue par nombre de miniatures importantes (voir la notice 53). Dès lors s'impose la double équation: Maître de Bedford *alias* Haincelin de Hagenau et Maître de Boucicaut *alias* Jacques Coene.

Ajoutons que si Haincelin de Hagenau est le Maître de Bedford cela correspondrait fort bien aux relations avec les Anglais dès 1415, au lendemain d'Azincourt, de «Haincelin, enlumineur demeurant en Quinquempoit» qui



Fig. 289 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
La Pentecôte.
Livre d'Heures ayant appartenu à Etienne Chevalier.
Peu après 1420?
Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 129.

voulait vendre un miroir d'acier poli à John Wakeryng, évêque de Norwich, alors en mission à Paris (A. de Champeau et P. Gauchery, 1894, p. 127, note 1). Par contre, le Jean Haincelin cité par Meiss, payé par le duc Charles d'Orléans en 1448, ne pourrait être, à la rigueur, que le fils du «petit Hans de Hagenau».

Il y a cependant des objections qui rendent l'identification du Maître de Bedford avec Haincelin de Hagenau encore bien fragile (voir notice 60).

Mais nous sommes maintenant préoccupés par l'identité du Maître de Boucicaut. A la suite de Durrieu on a confronté son art avec les données documentaires dont on dispose au sujet de Jacques Coene. On a constaté des correspondances significatives. L'intérêt évident de l'enlumineur pour l'architecture et le renom certain dans ce domaine de Coene que la fabrique du Dôme de Milan fit venir de Paris. Coene est sans exception appelé peintre dans les textes (même lorsqu'il travaille à la Bible moralisée de Philippe le Hardi) et il fournit à Aucher des recettes appropriées à la peinture sur panneau. De son côté, le Maître de Boucicaut nous impressionne particulièrement lorsqu'il donne à la



Fig. 290 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) *L'Assomption de la Vierge. Livre d'Heures* ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420? Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 163.

miniature principale d'une page l'allure de «tableau» autonome tout en le reliant par la couleur à la bordure. L'enlumineur trahit une connaissance approfondie de la peinture italienne, de celle surtout du nord de l'Italie, et Coene est allé à Milan. Enfin, Meiss a raison de le rappeler, le Maître de Boucicaut a dû garder des liens avec l'Italie par ses clients, un Visconti ou un Trenta, même si ceux-ci lui ont commandé leurs manuscrits à Paris.

On ne sait depuis quand le Brugeois Jacques Coene habitait Paris. Mais en 1398 il y est solidement domicilié («solitus habitare Parixius») et le fait qu'il vient à Milan «cum duobus discipulis suis» prouve qu'il dirigeait un atelier. Un certain maître Jean Pignot, peintre, l'accompagne également. L'art du Maître de Boucicaut avoue la connaissance certaine des *Belles Heures de Bruxelles*, de leurs miniatures principales, antérieures à 1402, attribuées à Jacquemart de Hesdin (**Fig. 293**). Il trahit même la connaissance de la tradition plus ancienne de l'enluminure française du XIVe siècle. C'est ainsi que les paysages panoramiques des *Heures de Boucicaut* (la *Visitation*, **Fig. 245**, la *Fuite en Egypte*, M. Meiss, 1968, Fig. 35), si surprenants, si nouveaux soient-ils par leur enveloppe aérienne, comportent toujours les motifs qui paraissent symboliser le pays de France et sa vie dans les deux célèbres enluminures peintes aux alentours de 1375 pour Guillaume de Machaut (**Fig. 104** et **105**): prés herbeux et vallonnés, un lac ou un étang où nagent des oiseaux, un paysan qui mène vers un moulin à vent un animal de bât, un berger au milieu de ses brebis et, à l'horizon, des toits pointus ou des tours de châteaux et de bourgs.

C'est cependant sa parfaite pratique du drapé curviligne, enraciné dans la tradition pucellienne, qui achève de nous persuader que le Maître de Boucicaut devait habiter Paris de longue date. Cette élégante rhétorique du dessin le fascine au point de la juxtaposer dans la même image à ses personnages les plus statiques, aux chutes de plis droites et prêtant à l'homme la ferme dignité du bloc sculpté. Les pans du drapé qui s'enroulent ou serpentent gratuitement sur le sol ne manquent jamais dans les *Heures* de Londres qui ont séduit Etienne Chevalier, l'œuvre la plus tardive connue de l'artiste. Et lorsqu'on ouvre le *Missel Trenta* sur les deux pages du canon (M. Meiss, 1968, Fig. 360 et 361), manuscrit dont les autres miniatures sont déjà si nettement imprégnées d'un esprit «classique» (les donateurs devant la Vierge, **Fig. 280, 283, 284**), on est frappé par leur allégeance au vocabulaire graphique du style international. C'est que le Maître de Boucicaut est de ceux qui ne se libèrent que difficilement de ce style qui règne toujours à Paris. Il est d'autant plus remarquable par sa modernité pré-eyckienne et pré-fouquetienne.

Voici ce qui s'inscrit sur le compte de sa culture plastique française. Mais discerne-t-on chez lui également un héritage flamand à quoi on est en droit de s'attendre si l'on



Fig. 291 Jean Fouquet. *L'Assomption de la Vierge. Heures d'Etienne Chevalier.* Vers 1453 – 1455? Chantilly, Musée Condé.



Fig. 292 Andrea del Castagno. *L'Assomption de la Vierge.* 1449-1450. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie.



Fig. 293 Jacquemart de Hesdin (?).
La Présentation de Jésus au Temple.
Les Belles Heures du duc de Berry dites les *Heures de Bruxelles.*
Avant 1402. Bruxelles, Bibliothèque Royale,
ms. 11060-61, p. 98.

veut l'identifier avec Jacques Coene de Bruges soigneusement qualifié dans les documents milanais de «pinctor nationis Flandriae»? Oui, on le saisit dans le type de ses visages féminins, leurs joues pleines et moelleuses, à l'ovale arrondi plutôt qu'allongé. Car les seuls types qui s'en rapprochent se trouvent dans une peinture de grande classe certainement flamande: les célèbres volets que Melchior Broederlam a peints à Ypres, entre 1394 et 1399, pour les envoyer à la Chartreuse de Dijon. L'art du Maître de Boucicaut est également flamand par son lyrisme placide. Ce tempérament pondéré l'a rendu sensible à l'art italien dans ce qu'il y trouva de tranquillement monumental.

Tout bien pesé, il est tentant de suivre Durrieu. Meiss l'a fait mais, prudemment, tout en croyant qu'il s'appelait Jacques Coene, il appelle le grand enlumineur le Maître de Boucicaut. J'en fais autant, avec cependant un accent de conviction plus avoué car j'associe les deux noms dans les titres des notices consacrées ici à l'artiste certainement le plus novateur et, peut-être, l'inventeur de compositions le plus prolifique à Paris, dans le premier quart du XVe siècle.

Peintre français

formé à Paris dans les années 1410 – 1420

N° 58

Notre Dame de l'Espérance (la Vierge enceinte) avec saint Joseph

Washington, National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection, K. 1822

Bois, (pin)
70,2 × 34 cm

Fig. 294

HISTORIQUE

Lyon, collection privée; Florence collection Contini-Bonacorsi; acquis par Samuel H. Kress en 1950.

BIBLIOGRAPHIE

W. E. Suida, 1951, p. 174 n° 76; M. Laclotte, (1966), pl. XIII; C. Eisler, 1977, pp. 236-237, Fig. 227; Ch. Sterling, 1978, p. 424, Fig. 11.

COMMENTAIRE

Le tableau représente la Vierge enceinte s'acheminant lentement vers le lieu de la Nativité. Elle est pensive et émue. Dans sa main droite elle porte un livre dans sa gaine. Sa main gauche est placée sur son ventre bombé et un ange, en vêtement liturgique, tient le petit doigt de cette main et conduit Marie. Cet ange, contrairement aux hésitations qu'exprime à ce sujet C. Eisler (Cat. Coll. Kress, 1977, p. 237), se tient de toute évidence devant et non derrière le drap d'honneur brodé d'or et suspendu par des anneaux à une tringle.

La Vierge est également accompagnée par deux figures féminines de taille si petite qu'on pourrait les prendre pour des enfants. Mais leurs visages le démentent. Celle qui est placée plus au fond entoure l'autre de son bras gauche; on aperçoit ses doigts sur l'épaule de sa compagne. On a pensé ou supposé que ce sont des donatrices (M. Laclotte, 1966, pl. XIII; C. Eisler, *loc. cit.*). Si l'on trouve des donateurs d'une taille diminutive dans la peinture italienne, ils sont toujours représentés dans l'attitude de la prière (voir le même thème, la *Madonna del Parto*, et à la même époque, 1410 – 1420, peint par Rossello di Jacopo, repr. Mostra

Ghiberti, 1978, n° 149). Dans une célèbre enluminure française, d'un autre sujet, un couple de petits donateurs a donné lieu à un malentendu. C'est la *Montée au Calvaire* qu'on croit maintenant, probablement avec raison, l'une des pages de Jacquemart de Hesdin découpées dans les *Grandes Heures du duc de Berry* (très souvent reproduite; bonne et grande planche en couleurs *in* M. Thomas, 1971, pl. 110). Je parle du couple (et non de deux femmes) car dans ces deux personnages placés au premier plan mais beaucoup plus petits que les acteurs de la scène sacrée les enfants compris, je reconnais nettement un homme nu-tête, les cheveux courts et les mains jointes en prière et une femme, un bandeau orné posé sur ses cheveux longs et les mains croisées sur la poitrine. Selon la convention, l'homme est placé plus près du sujet sacré. Les deux personnages portent des robes à l'italienne, horizontalement striées et ornées de caractères pseudo-coufiques (voir par ex. la robe de Pilate dans la *Bible moralisée dite angevine*, repr. *in* Cat. Exp. *Enluminure italienne,* Paris, 1984, n° 63, p. 77).

Les deux jeunes femmes du tableau de Washington ne sont pas des donatrices mais les deux sages-femmes des Apocryphes, Zelomi et Salomé (Ch. Sterling, 1978, p. 424; article envoyé à l'éditeur en 1973; certaines opinions concernant le Maître de Boucicaut sont corrigées dans le présent ouvrage). Leur taille diminutive est fréquente dans l'enluminure française du temps (voir p. ex. le *Bréviaire de Salisbury* illustré par le Maître de Bedford, V. Leroquais, *Bréviaires,* 1934, pl. LXV). Leur costume, que C. Eisler (*loc. cit.*) trouve «puzzling», serait en effet singulier pour les donatrices du temps mais il est caractéristique des sages-femmes dans l'enluminure française contemporaine: elles portent de grands tabliers blancs. Chez la première d'entre elles, le bord galonné d'or de l'étoffe blanche est attaché à la ceinture qui entoure sa taille. Depuis le XIII[e] siècle (repr. M. Meiss, 1967, Fig. 330), le tablier est un véritable «attribut» de la sage-femme dans les Nativités (de Jésus, de Marie, de saint Jean-Baptiste).

Outre les sages-femmes, le tableau de Washington – et c'est sa singularité iconographique – montre saint Joseph. Les sourcils tendus, le front plissé, il est sombre et soucieux. Il est placé derrière le drap d'honneur qui divise la composition non seulement plastiquement mais aussi spirituellement. Car cette cloison ménage à la Vierge, à l'ange et aux sages-femmes qui assistent à la naissance divine une aire sacrée dont Joseph est exclu (Ch. Sterling, *loc. cit.*). C'est en effet le Joseph qui doute, celui qui fait partie du thème iconographique du *Suspicacio Josephi*, de son doute «criminel», contraire à la volonté de Dieu (Z. Urbach, *Acta Historiae Artium,* Budapest, XX, 1974, p. 236-237, Fig. 31-32). Ces indications fondamentales des sources iconographiques puisées dans les Apocryphes sont à compléter par les renseignements du Catalogue Kress (1977, *loc. cit.;* je parle des données précises, non des spéculations iconographiques peu fondées). On y trouve notamment le texte des inscriptions sur le nimbe et les bordures de la robe de la Vierge qui la glorifient en tant que Reine du ciel et Mère du Christ Sauveur. L'opposition entre ces textes et l'expression renfrognée de Joseph est flagrante: plutôt que de voir dans ce tableau (avec Z. Urbach, *op. cit.*) Joseph reconnaissant en Marie la mère de Dieu («Joseph erkennt in Maria die Gottesmutter»), il est clair que la peinture de Washington exalte la Vierge *en dépit* du doute de Joseph. Le livre que porte Marie et celui que tient Joseph, l'un et l'autre mis en évidence, symbolisent peut-être le Nouveau et l'Ancien Testament.

Il est regrettable que l'article récent de E. Hall et H. Uhr (ART. BULL., décembre 1985, pp. 575-576, Fig. 6) ignore le travail de S. Urbach (1974) et le mien (1977), et s'en tienne à l'attribution périmée à l'école d'Amiens et interprète erronément le sens iconographique de saint Joseph (qui doute) en le comparant à celui d'un tableau de Defendente Ferrari, à Baltimore (leur Fig. 5) où le père nourricier accole tendrement son visage à la joue de l'Enfant assis sur les genoux de la Vierge.

Avant d'aborder les problèmes de l'origine stylistique et de la date du tableau de Washington, précisons que toute la partie du haut – le ciel bleu foncé, la couronne et les séraphins qui la tiennent – est profondément ruinée et, après les restaurations, totalement moderne. La photographie aux rayons infrarouges a montré que la couronne originelle était beaucoup plus modeste (Cat. Kress, 1977, p. 236). Mais il est intéressant d'observer que l'artiste a placé la couronne sur l'axe central de la composition. Il a coiffé ainsi le groupe entier des figures verticales juxtaposées d'un accent majeur qui les unifie. Ce tableau de dévotion privée, d'assez grandes dimensions, n'était pas nécessairement le volet droit d'un diptyque parce que tous les personnages se dirigent vers la gauche. Cela n'est pas exclu et C. Eisler (*loc. cit.*) a raison de poser le problème. Mais l'existence de plusieurs compositions où la *Vierge enceinte* et la *Vierge à l'Enfant* accompagnée d'anges se dirige toujours vers la gauche (**Fig. 296** et **297**) rend probable que ce thème iconographique a trouvé une formule plastique qui pouvait susciter une peinture sur panneau autonome.

On a généralement suivi une suggestion de R. Longhi qui rapprocha ce tableau du *Sacerdoce de la Vierge* peint à Amiens en 1438 (n. s.; repr. coul. *in* Ch. Sterling, 1941, pl. CXXX). On a même proposé pour son exécution le même lieu et une date voisine. Mais il n'y a aucune réelle parenté entre ces peintures, ni de types, ni de style, ni, surtout, de conception plastique fondamentale. L'auteur du panneau d'Amiens connaît déjà les intérieurs d'églises flamands, profonds, articulés, modelés d'une pénombre. Le peintre de la *Vierge enceinte* ne manie que timidement l'illusion picturale de la profondeur. La place de ses figures dans



Fig. 294 Peintre inconnu formé à Paris vers 1415 – 1420. *La Vierge enceinte, deux sages-femmes et saint Joseph*. Vers 1415 – 1420. Washington, National Gallery.

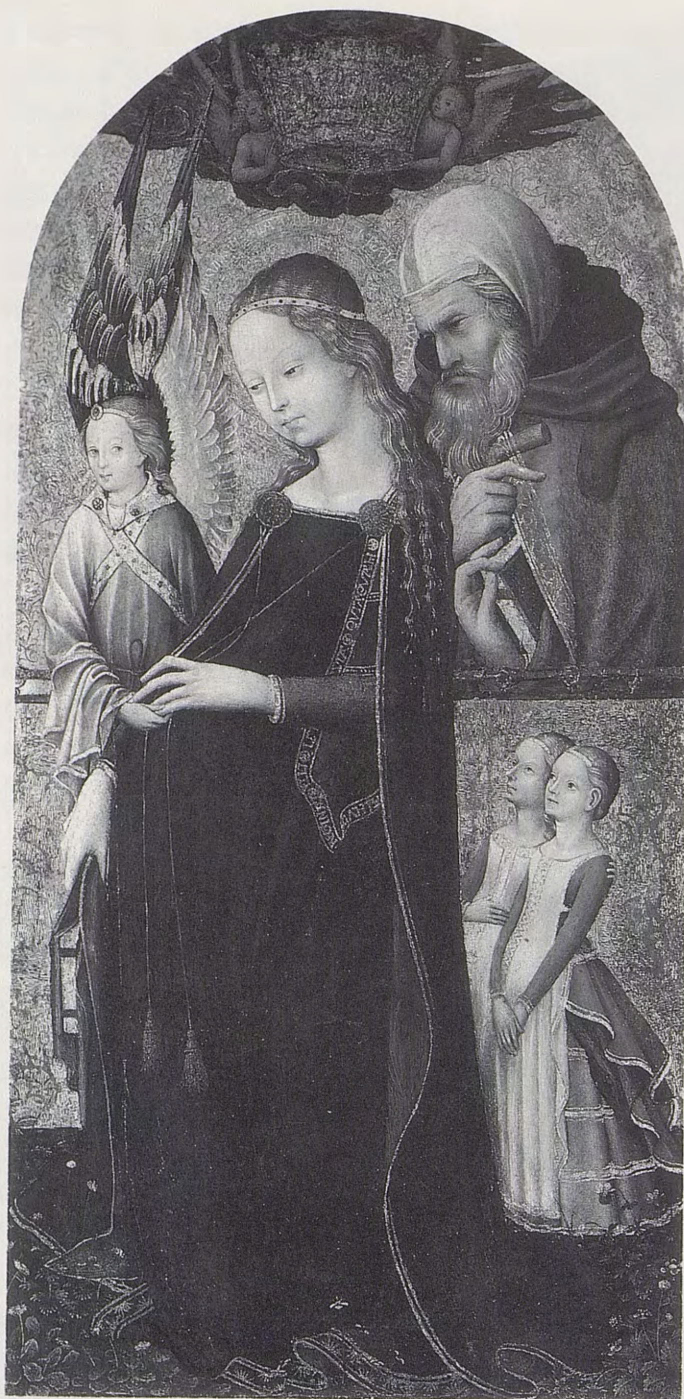


Fig. 295 Peintre français formé à Paris vers 1415 – 1420.
La Vierge enceinte, deux sages-femmes et saint Joseph.
Vers 1415 – 1420. Washington, National Gallery.

l'espace est incertaine. Le fond d'or gravé de tiges à feuilles s'apparente à celui des tableaux parisiens (*Petite Pietà ronde,* **Fig. 184**) produits entre 1400 et 1415 environ.

La figure de saint Joseph (**Fig. 298**) dérive du type de vieillard que les Limbourg ont mêlé à la *Procession de Saint-Grégoire* dans leurs *Très Riches Heures* (**Fig. 299**) peintes avant 1416 (Ch. Sterling, 1978). Si le profil n'est pas le même, la lèvre inférieure saillante, la barbe, le bonnet, le bâton recourbé sont suffisamment semblables pour nous assurer que le peintre du tableau de Washington connaissait des dessins qui sortaient de l'atelier des Limbourg.

Quant au schéma compositionnel du thème qu'il a représenté et qui paraît avoir été rarement traité, il a dû se servir d'un modèle inventé par le Maître de Boucicaut. Car, dans le *Livre d'Heures de l'Infant* (non Roi) *de Portugal D. Duarte* (Lisbonne, Torre de Tombo, archives, fol. 144 v.), illustré par un excellent enlumineur flamand très influencé par le maître parisien (E. Panofsky, 1953, p. 122 note 1), on trouve une *Vierge enceinte* d'une composition remarquablement analogue (**Fig. 296**). Et cette composition a été utilisée par le Maître de Boucicaut lui-même pour représenter la *Vierge à l'Enfant accompagnée d'anges* (**Fig. 297**) dans les (*Heures dites de Joseph Bonaparte,* notice 55, et *Heures de la famille de Saint-Maur,* Paris, B. N., n. acq. lat. 3107, fol. 24, repr. J. Porcher, 1961, pl. 30). La Vierge y est toujours présentée debout marchant vers la gauche sur un carrelage ou sur un sol semé de plantes et de fleurs et elle se détache d'un fond ornemental de tiges feuillées. Le sol et le fond se retrouvent dans le tableau de Washington. Si nous ne possédons pas de *Vierge enceinte* du Maître de Boucicaut, dans un thème apparenté, la *Visitation*, il a introduit une jeune fille en costume laïque qui tient la traîne du manteau de la Vierge enceinte (repr. M. Meiss, 1968, Fig. 193). C'est un motif fort proche de celui des sages-femmes. Cette miniature orne le fol. 55 v. des *Heures d'une dame inconnue* (notice 56) que nous avons datée des alentours de 1414.

Pour ce qui est de la date des *Heures de D. Duarte*, manuscrit illustré pour un personnage qui favorisait des saints vénérés dans les domaines des ducs de Bourgogne (voir la très bonne étude iconographique de M. Martins S. J., Guia Geral das Horas del-Rei D. Duarte, Lisbonne, 1971) et offert par lui à l'Infant de Portugal, j'ai suggéré (1978, *loc. cit.*) qu'il pouvait s'agir d'un cadeau de Jean sans Peur. Ce cadeau se situerait entre 1415 (la prise Ceuta mentionnée dans le livre) et 1419, date de l'assassinat du duc de Bourgogne. Il est probable que l'ambassadeur du roi de Portugal, son «escuiier d'escuierie», Diego d'Olivera, venu à la cour de Bourgogne en septembre 1418, ait emporté ce manuscrit. Le style des enluminures correspond bien è cette date. On sait l'intérêt que Jean sans Peur portait aux croisades. La conquête de Ceuta au Maroc était certainement à ses yeux une victoire contre l'Islam digne d'être glorifiée par un beau livre.



Fig. 296 Enlumineur flamand travaillant à Paris.
La Vierge enceinte avec deux anges musiciens.
Heures de l'Infant D. Duarte. Vers 1415-1419?
Lisbonne, Archives Nationales, Torre de Tombo, fol. 144 v.



Fig. 297 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?)
Vierge à l'Enfant avec des anges.
Heures dites de Joseph Bonaparte. Vers 1417-1418.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10538, fol. 22 v.



Fig. 298 *Saint Joseph*. Détail (inversé) de la Fig. 294.



Fig. 299 Les frères Limbourg.
Buste de vieillard. Détail de la *Procession de Saint-Grégoire*. *Très Riches Heures du duc de Berry*.
Vers 1412 – 1416. Chantilly, Musée Condé, fol. 71 v.

Le peintre du tableau de Washington, qui connaissait l'art des Limbourg et celui du Maître de Boucicaut, se situe, lui, au niveau de la peinture sur panneau parisienne des années 1410 – 1420 environ. Ainsi, la bordure sinueuse de la robe et du manteau de la Vierge étalés sur le sol fleuri est d'un dessin très proche du galon du vêtement de Marie couronnée dans le *tondo* de Berlin (**Fig. 236**). Par certains traits – l'organisation spatiale en premier lieu – le tableau de Washington est plus archaïque que le *tondo*). Mais par certains autres – la ronde fermeté du volume des visages, une tendance vers la verticalité et vers une graphie sèche et rectiligne (les plis de la tunique de l'ange) – il est plus avancé. Ce n'est plus un exemple typique du style international «moelleux» (Weiche Stil). C'est celui de la dernière phase de cet art, la phase «durcie». Ce qui suggère la datation vers 1415 – 1420. Sans oublier que l'extrême pénurie de tableaux parisiens du premier quart du XVe siècle rend aléatoire toute datation trop précise.

La culture picturale qui détermine le tableau de Washington est donc parisienne. Pourtant, il n'a pas été exécuté à Paris. Car le catalogue de la Collection Kress (1977, p. 236) affirme qu'il est peint sur pin, bois que jusqu'à plus ample informé on n'a pas vu employé dans les ateliers de la moitié septentrionale de la France. Il s'agit donc d'un artiste de formation parisienne qui a exécuté ce tableau dans une région où l'on peignait sur pin. En France il y avait bien une région où le pin sylvestre couvrait de vastes espaces. C'était le comté de Bourgogne (la Franche-Comté), comme le montre la carte en couleurs de la végétation forestière de la France avant le XVIIIe siècle (voir J. Marette, 1961, carte entre les pp. 36 et 37). La technique des saillies dorées moulées en gesso (*pastiglia*) utilisée pour la tringle, les anneaux, les fermaux au corsage de la Vierge est documentée en Bourgogne. Car comment comprendre autrement le terme «d'orfèvrerie» dans l'achat de «certaines parties d'or et d'azur, orfavrerie et autre chose nécessaires» à Jean Malouel, en 1413 (n. s.), pour terminer le portrait de Jean sans Peur destiné au roi du Portugal? (Ch. Sterling, 1958, p. 302 et p. 312 note 49). Cette technique se retrouve dans les bijoux du célèbre *Portrait de dame de profil* (Washington, National Gallery), si proche des Limbourg dont l'influence à la cour de Bourgogne est incontestable.

L'auteur du tableau de Washington reste anonyme. C'est un représentant de la peinture parisienne quelque part hors de Paris. Et c'est à ce titre qu'il figure dans ce volume.

Maître de Bedford

Enlumineur travaillant à Paris vers 1414 – 1435

N° 59

Heures du duc et de la duchesse de Bedford

Londres, British Library, Add. MS. 18850

Parchemin
363 × 185 mm
289 fol.

La construction de la tour de Babel, fol. 17 v., **Fig. 300**

La duchesse Anne de Bedford devant sainte Anne Trinitaire en présence du saint Joseph, fol. 257 v., **Fig. 301**

Le duc de Bedford devant saint Georges, fol. 256 v., **Fig. 302**

L'Annonciation, fol. 32, **Fig. 306**

La Création et la Chute, fol. 14, **Fig. 307**

La légende de Clovis et de l'origine des fleurs de lis, fol. 288 v., **Fig. 308**

La construction de l'Arche de Noé, fol. 15 v., **Fig. 309**

HISTORIQUE

Commandé peut-être par Philippe le Bon comme cadeau de mariage de sa sœur Anne de Bourgogne avec Jean de Lancastre duc de Bedford, en 1423; donné par la duchesse Anne de Bedford au roi Henri VI d'Angleterre en 1430; rapporté peut-être en France par Marguerite d'Anjou, veuve de ce roi; Henri II, roi de France.

EXPOSITION

Londres, 1932, n° 38.

BIBLIOGRAPHIE

R. Gough, 1794; M. Vallet de Viriville, 1866, pp. 275 – 285; 1903; G. F. Warner, 1903, pl. 47; Londres, British Museum, Reproductions from Illuminated Manuscripts, III, 1910, p. 14, pl. XXXII – XXXIV; J. A. Herbert, 1911, pp. 273 – 275; Londres, British Museum, Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum, VI, 1930, p. 96, pl. 8, 9; E. G. Millar, 1933, p. 30, n° 38, pl. XXXVIII; J. Porcher, 1959, p. 86; E. Spencer, 1965, pp. 495 – 502; 1966, p. 612; D. H. Turner, 1967, p. 46, n° 58, pl. 14; M. Meiss, 1967, p. 389, n. 58; 1968, p. 31, 35, 70, Fig. 150, 160, 482; A. N. L. Munby, 1968, p. 404 sq.; M. Meiss, 1972; pp. 13 – 15, 17 – 25, Fig. 20, 23, 31, 35, 38, 39, 45, 56; A. N. L. Munby, 1972, pp. 2 – 13; M. Meiss, 1974, p. 364, Fig. 777; M. Thomas, 1979,pl. 23; J. Backhouse, 1981, pp. 47 – 49.



Fig. 300 Maître de Bedford et un collaborateur. *La construction de la tour de Babel.* 1430. *Heures du duc et de la duchesse de Bedford.* Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 17 v.

COMMENTAIRE

L'artiste tire ce nom de convention de ses œuvres les plus importantes qu'il exécuta à Paris pour Jean de Lancastre duc de Bedford, régent de France entre 1422 et 1435, l'année de sa mort. Cette régence s'exerçait au nom de Henri VI, roi d'Angleterre et de France, encore enfant, en vertu de l'union personnelle entre les deux royaumes instituée par le traité de Troyes, en 1420. Dès cette date, le régent de France (du vivant de Charles VI, mentalement malade) était Henri V d'Angleterre, le vainqueur d'Azincourt et beau-fils du roi de France. Mais à sa mort inopinée le 31 août 1422, son frère Bedford le remplaça dans cette haute fonction. Il épousa Anne de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon.

Cet homme d'Etat remarquable, le seul prince anglais qui eût essayé de comprendre et de respecter la mentalité des Français soumis à son gouvernement, était un bibliophile distingué. Parmi ses livres conservés, deux manuscrits commandés au même atelier parisien sont célèbres par le luxe de l'enluminure: les *Heures du duc et de la duchesse Anne de Bedford*, à Londres (British Library, Ms. Add. 18850), l'objet de la présente notice, et le *Bréviaire du duc de Bedford* (dit aussi *Bréviaire de Salisbury*), à Paris (B. N., ms. lat. 17294), discuté dans la notice qui suit. Quatre autres manuscrits sortis du même atelier offrent dans leur décoration des parentés ou des variantes significatives qui obligent à les mentionner sinon à les analyser dans le cadre de ce livre. On ne connaît pas leurs commanditaires. Les noms qui sont attachés à trois d'entre eux sont ceux des familles qui les ont possédés. Il s'agit des *Heures de Lévis* (New Haven, Yale University, Beinecke Library, ms. 400); des *Heures d'Isabelle de Bretagne* (Lisbonne, Collection Gulbenkian); des *Heures de Vienne* (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1855); des *Heures Sobieski* (Windsor, Royal Library). Nous disposons maintenant sur ces livres de bonnes études abondamment illustrées de Z. Ameisenowa (1959, avec un résumé en français), de M. Meiss (1972), de E. Spencer (1965, 1966 et 1977) et de J. Backhouse (1981). La participation personnelle du Maître de Bedford dans l'exécution des miniatures est, dans ces manuscrits, plus ou moins importante. Parmi ses collaborateurs on distingue des peintres de talent. Mais sa direction générale du programme et de la composition de l'illustration est manifeste.

Les *Heures du duc et de la duchesse de Bedford* (étudiées par E. Spencer, 1965 et, de plus près, par J. Backhouse, 1981) sont à l'usage de Paris alors que les autres livres destinés au duc son mari sont tous à l'usage de Salisbury (Sarum use). D'autre part, au bas des pages illustrées figurent une ou deux lignes de texte explicatif en français. L'usage liturgique et les commentaires indiquent que le destinataire du livre était de culture française: c'était le cas d'Anne de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon. On y trouve un important portrait de cette princesse accompagné de ses armes, de sa devise «j'en suis contente» et de son emblème, la branche d'if (**Fig. 301**). On admettait généralement que le livre a été commandé par le duc de Bedford comme cadeau à Anne à l'occasion de leur mariage dont le contrat a été signé le 12 décembre 1422 et la célébration eut lieu le 9 mai 1423. Un bref mémoire inséré dans le volume nous apprend que la duchesse a offert ce livre, à Noël de 1430, au petit roi Henri VI, «avec le consentement du duc». Cette dernière mention et de nombreux indices, judicieusement soulignés par J. Backhouse, incitent cependant à penser que le livre était destiné au couple ducal. Et il est possible, comme le suppose cet auteur en accord avec E. Spencer, que le cadeau à l'occasion du mariage venait de Philippe le Bon dont Anne était la sœur favorite. Les armes, les emblèmes et les «mots» de Bedford et d'Anne sur une page dont ils constituent le motif dominant (fol. 31, repr. J. Backhouse, 1981, Fig. 1), paraissent proclamer leur jointe possession du livre. Une telle page, consacrée aux armoiries du destinataire du manuscrit, n'est pas unique dans l'enluminure parisienne. On en voit un bel exemple dans les *Heures de Charles le Noble*, au Musée de Cleveland (notice 40).

Le volume est orné de trente-huit grandes miniatures et de bordures sur chaque page comprenant environ deux cent cinquante «médaillons» historiés. C'est un manuscrit de grand luxe. Pourtant, on y trouve des pages inachevées, des erreurs, des grattages, des remaniements, sans parler de la qualité d'exécution fort inégale. Cela ne saurait s'expliquer que par la hâte de terminer l'ouvrage pour une date précise (J. Backhouse). Si cette date était le début de mai 1423 et la commande passée peu avant décembre de l'année précédente, l'énorme travail des scribes et des enlumineurs aurait été accompli en six mois environ. Cela n'est pas impensable dans le cas de l'atelier du Maître de Bedford organisé pour produire de grands manuscrits de luxe.

J. Backhouse (1981) croit que toutes les miniatures y compris les portraits du duc et de la duchesse (**Fig. 301** et **302**) et les cinq grandes pages (dont quatre reproduites ici (**Fig. 300, 307, 308,** et **309**) ont été prévues dès le début de la campagne d'illustration. Miss Spencer pense que ces miniatures ont été ajoutées, les portraits à une date indéterminée mais postérieure au mariage, et les pages en 1430, lorsque la duchesse Anne décida d'offrir le livre au petit Henri VI. Je suis tenté de suivre cette dernière opinion tout en tenant compte des précisions apportées par J. Backhouse. Notons à ce propos que les données chronologiques principales ne peuvent être déduites que des allusions politiques du texte et des images étroitement liées aux vicissitudes de l'alliance anglo-bourguignonne entre 1420 (le traité de Troyes) et 1429-30 (la grave détérioration). Les différences de style ne séparent nettement du reste de l'illustration que les cinq grandes pages. Ces problèmes seront précisés et discutés.



Fig. 301 Maître de Bedford et son atelier.
La duchesse de Bedford devant sainte Anne Trinitaire en présence du saint Joseph.
Bordure: *Joachim, Cléophas et Salomé les époux successifs de sainte Anne, et les deux Marie, filles de celle-ci, avec leurs époux, Alphée et Zébédée.*
Armes de la duchesse et son motto: «J'en suis contente».
Vers 1424. *Heures du duc et de la duchesse de Bedford.*
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 257 v.

Pour mieux comprendre l'évolution du style du Maître de Bedford, du moins dans ses grandes lignes, il est utile d'examiner les œuvres antérieures de l'artiste. Dans l'état actuel des connaissances, leur suite débute par les enluminures qu'il contribua au *Bréviaire de Châteauroux* (voir la notice 53). Deux de ses principales miniatures représentent la *Cour céleste* (**Fig. 271**) et la *Mort et l'Assomption de la Vierge* (**Fig. 304**).

Dans la première, l'évocation de la Terre est frappante (**Fig. 303**): c'est un segment sphérique du globe plongé dans une ambiance cosmique, une île environnée de l'Océan sillonné de bateaux sous un ciel où voguent des nuages, des étoiles et le croissant de lune. Le soleil darde ses rayons sur les montagnes et les cités hérissées de tours. Des échantillons du monde animal – un oiseau, des brebis, un cerf bondissant – sont mis en valeur par leur taille démesurée. L'éclairage n'est pas consistant, mais la perspective est naïvement tentée car le navire du premier plan est plus grand que la ville située au centre de la surface terrestre. Sous la foule verticale des saints qui forment la *Cour céleste* (**Fig. 271**), cette vision du séjour des hommes prend une profondeur inattendue. Nous avons là un antécédent des représentations du monde conçues comme des paysages (Weltlandschaft) remplis de détails réalistes, une formule propre à l'imagination septentrionale, très différente de celle des Italiens contemporains. Elle m'a paru importante pour l'enquête sur l'origine de la célèbre *Mappemonde* de Jan van Eyck, perdue (1976, p. 72). Un paysage analogue apparaîtra sous la *Trinité* des *Heures de Vienne*, qui datent peut-être de 1423 environ.

Mais il sera réduit, appauvri, schématisé et ne produit guère un effet de perspective atmosphérique, presque réussi dans le *Bréviaire*. Ici, sans doute, agissait l'influence du Maître de Boucicaut qui travailla également à l'illustration de ce manuscrit.

Dans *La Mort et l'Assomption de la Vierge, la Dormition* est située dans une chambre très vaste et profonde, les apôtres s'y meuvent aisément (**Fig. 304**). Cette scène sera traitée de façon diamétralement opposée dans les *Heures de Vienne* (**Fig. 305**), très proches par le style et sans doute par la date des *Heures du duc et de la duchesse de Bedford*. Derrière les apôtres pressés contre le lit se dressera une tenture qui coupera l'espace en créant une atmosphère confinée. L'apôtre du premier plan à droite, à la barbe très pointue, ne vient pas, dans le livre de Vienne, du répertoire de types habituel au Maître de Bedford. Il est caractéristique de l'enluminure gantoise des années 1420 – 1425. On le voit, debout ou assis, dans les *Dormitions* des manuscrits des ateliers de cette ville énumérés par D. Miner dans le catalogue de l'exposition de Baltimore (1962, n° 69, pl. LVII) et dont la Bibliothèque Nationale de Paris possède un excellent exemple reçu du comte G. du Boisrouvray (J. Porcher, 1961, pl. 46). Cet apport gantois a pu pénétrer dans l'atelier du Maître de Bedford soit d'un livre qu'on a pu voir à Paris – car on sait que ces ateliers flamands produisaient pour l'exportation – soit par l'arrivée d'un enlumineur flamand venu augmenter l'équipe des collaborateurs de notre maître qui, vers 1420-1425, semble mener de front plusieurs grandes commandes. La *Dormition* du *Bréviaire de Châteauroux* devait sans doute son ampleur spatiale à l'influence du Maître de Boucicaut. On y voit même un encadrement en trompe l'œil, repoussoir adopté par lui-même et par de nombreux enlumineurs parisiens. Il est certain qu'entre 1415 environ et 1424 environ, le Maître de Bedford évolua, comme l'a bien vu M. Meiss (1972), vers un aplanissement: le souci de l'organisation de l'ensemble de la page dominait alors celui de l'évocation de la profondeur. Il n'en sera plus de même aux alentours de 1430.

Il est en effet probable que les *Heures de Vienne* soient pratiquement contemporaines de celles du couple de Bedford. On y trouve une illustration de l'*Office funèbre* où la chapelle ardente est fleurdelisée. M. Meiss (1972, p. 13, n. 23) observe avec raison que la signification de cet élément héraldique ne doit pas être négligée. On a pensé qu'il pouvait s'agir d'une allusion à Charles VII. Mais le Maître de Bedford travaillait, entre 1420 et 1435, à Paris occupé par les Anglais qui étaient ses clients principaux. Il est très invraisemblable qu'il ait pu illustrer un livre destiné «au roi de Bourges». Par contre, une allusion commémorant la mort de Charles VI, survenue le 22 octobre 1422, est très plausible. C'était pour les Anglais une date politique capitale: selon le traité de Troyes, cette mort posait sur la tête de Henri VI, roi d'Angleterre et petit-fils de Charles VI, la couronne de France. Aussi le duc de Bedford fit-il célébrer avec pompe les funérailles du souverain que le peuple de Paris plaignait et aimait. Il est frappant de constater que parmi les annotations du calendrier du *Bréviaire de Bedford* (notice 60), la seule mort mentionnée qui ne concerne pas un mem-





Fig. 303 Maître de Bedford. *La Terre* (détail de *la Cour céleste*). *Bréviaire de Châteauroux.* Vers 1414? Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 387 v.

bre de la famille de Lancastre est précisément «Obitus excellentissimi Principis Karoli, regis Francie. Anno Domini 1422» (V. Leroquais, *Bréviaires,* 1934, III, p. 272). Le commanditaire du livre de Vienne n'est pas connu. Mais le luxe de ces *Heures* et leur parenté étroite avec les *Heures du duc et de la duchesse de Bedford* font penser que la commande se situait vers 1423 et émanait d'un personnage considérable de l'entourage du régent, qui n'était pas nécessairement un Anglais, car le livre est à l'usage de Paris et son texte est en latin et en français.

Dans les *Heures de Lévis* on trouve quelques miniatures du Maître d'Etienne Loypeau (que Meiss avait appelé le Maître de Luçon; voir la notice 48). Ces miniatures comptent parmi les œuvres les plus tardives et les plus curieuses de ce petit maître au tempérament fort personnel. L'iconographie de l'*Arrestation du Christ* (**Fig. 310**) est peut-être unique: Malchus n'est pas à terre mais, debout, il est engagé en un véritable duel avec saint Pierre; le Christ est entièrement détourné de ce combat; le visage de Judas, collé à celui de Jésus, est minuscule, discernable seulement pour ceux qui s'attendent à ce motif essentiel de la scène. Quant à son style, fondamentalement linéaire, il est, dans ces *Heures*, chargé d'une expressivité et d'un dynamisme agressifs.

Les raccourcis deviennent parfois si géométrisés qu'ils font penser aux premières expériences cubistes de notre siècle (*David devant le Seigneur*, les ressuscités du *Jugement Dernier*, M. Meiss, 1972, Fig. 4 et notre **Fig 311**). On est tenté d'y reconnaître les effets d'un courant d'expressionnisme linéaire qui commence à s'affirmer vers 1415 et qui sera manié avec génie par le Maître des Heures de Rohan. Mais le Maître d'Etienne Loypeau se révèle, dans ce graphisme incisif et dans la délicatesse des visages et des gestes, un Français entraîné par l'exemple des Néerlandais. Tandis que le Maître des Heures de Rohan est l'un de ceux-ci, quel que fût le parcours compliqué et toujours mal connu de ses pérégrinations en France (Avignon ou Troyes au début, Paris et Anjou ensuite).

Ce n'est pas par hasard que dans l'illustration des *Heures de Catherine de Clèves,* ouvrage gueldrois, la seule composition empruntée aujourd'hui identifiable est, outre des échos de Campin, celle du Maître de Rohan (repr. coul. J. Plummer, 1966, pl.86). Et le fond d'un rouge lumineux et uni du tableau du Maître de Rohan à Laon (repr. M. Meiss, 1974, Fig. 806) ne se retrouve en France que chez un artiste certainement néerlandais appelé par Meiss le Maître de l'Apocalypse (repr. coul. *ibidem,* Fig. 808) et dans l'enluminure en Gueldre (M. Thomas, 1979, pl. coul. 34).

Les *Heures de Lévis*, celles d'Isabelle de Bretagne (à Lisbonne), celles de Vienne et celles du couple de Bedford constituent un groupe homogène. On y trouve, en train de se cristalliser, le système décoratif du Maître de Bedford, reconnaissable au premier coup d'œil. Système de l'organisation de la page enluminée, de sa composition mise au service d'un prodigieux appétit – et talent – de narration. Les récits, plus ou moins développés, s'épanouissent sur les bordures hors de la scène réservée à la grande miniature historiée. Trois formules finissent par être élaborées par le Maître de Bedford et son atelier où travaillent deux ou trois collaborateurs à la personnalité assez marquée. La première s'inspire du Maître de Boucicaut, qui l'a magistralement présentée dans ses *Heures de la Bibliothèque Mazarine* (notice 54): la bordure abrite des compartiments

Fig. 302 Maître de Bedford et son atelier.
Le duc de Bedford devant saint Georges.
Bordure: *scènes du martyre des saints patronymiques du duc et des membres de sa famille.*
Armes du duc, sa devise: «A vous entier» et son emblème: la souche aux racines.
Vers 1424? *Heures du duc et de la duchesse de Bedford.*
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 256 v.

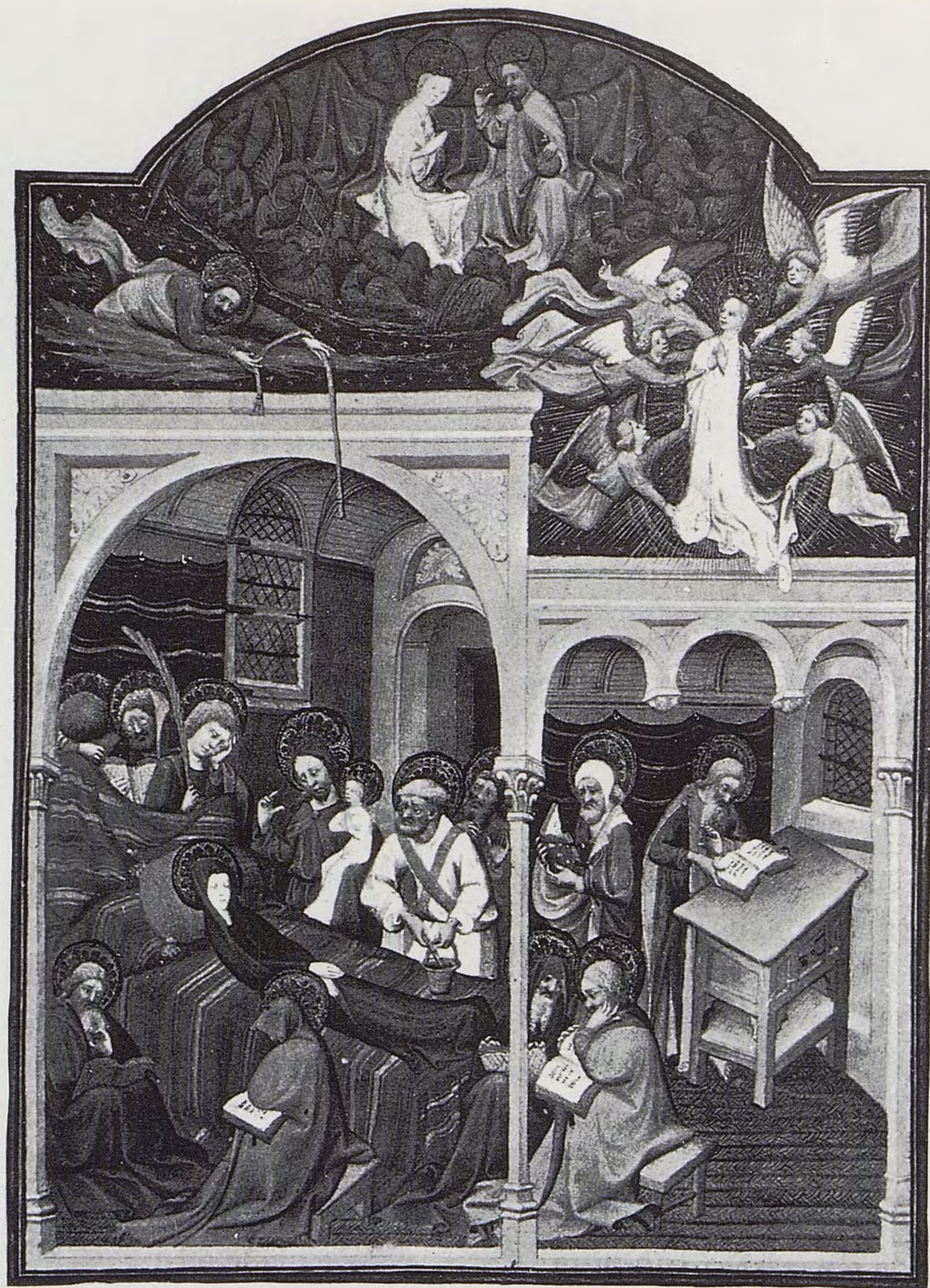


Fig. 304 Maître de Bedford.
Mort, Assomption et Couronnement de la Vierge.
Bréviaire de Châteauroux. Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 282 v.

(«médaillons») de formes diverses et plus ou moins intimement reliés au décor floral (**Fig. 302**). La deuxième transforme les compartiements en intérieurs faisant partie d'une architecture très artificielle, enchevêtrée et, parfois, adventice, pour employer le terme heureux de F. Avril (**Fig. 301** et **306**); elle aussi s'inspire d'une initiative du Maître de Boucicaut (notice 55). La troisième renonce entièrement à la bordure ou à son équivalent: une grande page réunit dans un espace commun plusieurs épisodes d'un seul thème (**Fig. 300, 307, 308, 309**). Sans être originale, elle est rare: on ne connaît, avant 1420, dans l'enluminure française, de tels véritables tableaux sur parchemin que dans les œuvres des plus éminents de ses représentants: Jacquemart de Hesdin (le *Portement de Croix*, aujourd'hui au Louvre), les Limbourg dans les *Très Riches Heures*, le Maître des Heures de Rohan. L'idée en est certainement italienne. Aussi n'est-il pas surprenant qu'on eût décelé des sources italiennes de certains motifs iconographiques et formels dans les grandes pages peintes par le Maître de Bedford, dont il faudra maintenant parler.

Attardons-nous cependant un instant devant les portraits de la duchesse Anne (**Fig. 301**) et du duc de Bedford (**Fig. 302**). Les pages où ils apparaissent ont été ajoutées (E. Spencer, 1965, p. 496) et il est plausible que ce fut en 1424. Car Miss Spencer a sans doute raison en liant l'ostentatoire présentation du régent à la victoire qu'il a remportée

à Verneuil le 16 août de cette année. Il est agenouillé non devant son patron, saint Jean l'Evangéliste, mais devant saint Georges qui porte une armure sous le manteau de l'Ordre de la Jarretière. Le duc a pu alors penser à faire ajouter les deux portraits. Leur style n'est pas très différent de celui des *Heures de Vienne* dont la datation vers 1423 paraît raisonnable. Comme dans ce manuscrit, l'évocation de la profondeur des intérieurs architecturaux est hésitante. L'espace est confiné dans le portrait du duc, il est plus clairement structuré et plus aéré dans celui de la duchesse. Il n'y a cependant pas de raison sérieuse de ne pas les croire contemporains. Si l'on y distingue l'intervention des collaborateurs, la composition de la page sort de la même imagination artistique, celle du Maître de Bedford. La main d'un collaborateur est évidente dans le portrait du duc où son visage est nettement supérieur au reste de l'image.

Le visage du duc est un petit chef-d'œuvre du réalisme implacable, au demeurant très flamand. Il s'apparente aux effigies de profil des ducs Philippe le Hardi et Jean sans Peur que nous ne connaissons que par des copies. Mais l'excellent portrait posthume de Wenceslas de Brabant, vers 1405 – 1410, dû peut-être à Malouel, est empreint d'une analogue vérité charnelle. Tel pouvait être également l'original du portrait de Henry V d'Angleterre, exécuté sans doute en France (entre 1415 et 1422), que Bedford et son peintre devaient connaître (pour toutes les reproductions voir Ch. Sterling, *Critica d'Arte,* 1958 (35), pp. 289 – 312). Le portrait d'Anne de Bourgogne ne me paraît pas moins véridique. Ici, je ne puis suivre Miss Spencer pour qui ce visage sort simplement du répertoire de types du Maître de Bedford: «she has the face of an angel or a young evangelist» (p. 502). Il m'est facile, au contraire, d'imaginer que ce visage ingrat était bien celui d'une fille de Jean sans Peur et d'une sœur de Philippe le Bon, celui de la princesse qu'on respectait pour sa bonté et sa piété mais qu'on trouvait «laide comme un hibou».

Des cinq grandes pages des *Heures du duc et de la duchesse de Bedford*, nous reproduisons quatre: la *Création et la chute* (**Fig. 307**), la *Construction de la Tour de Babel* (**Fig. 300**), la *Légende de Clovis et de l'origine des fleurs de lis* (**Fig. 308**) et la *Construction de l'Arche de Noé* (**Fig. 309**). La cinquième représente la *Sortie de l'Arche*. Ce sont des paysages vus à vol d'oiseau et remplis d'innombrables détails. Une grande construction architecturale les domine et contribue davantage par sa masse verticale à les faire adhérer à la surface de la page qu'à articuler leur profondeur. La tour de Babel paraît être la plus ancienne connue qui montre ses étages reliés par des escaliers obliques, tradition qui survivra aux Pays-Bas, dans le *Bréviaire Grimani* et, bien entendu, chez le grand Brueghel. Le palais de Clovis (**Fig. 308**) est enraciné dans les architectures du Maître de Boucicaut, la correction perspective en moins. En revanche, l'Arche de Noé est une bâtisse simple et logique



Fig. 305 Maître de Bedford et son atelier.
Mort, Assomption et Couronnement de la Vierge.
Vers 1423? *Livre d'Heures.*
Vienne, Österreichische Nationalbibliothek,
Cod. 1855, fol. 87 v.



Fig. 306 Maître de Bedford et son atelier. *L'Annonciation*. Bordure: *scènes de la conception et de la jeunesse de la Vierge*. Vers 1422-1423. *Heures du duc et de la duchesse de Bedford*. Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 32.



Fig. 307 Maître de Bedford et un collaborateur. *La Création et la Chute*. Vers 1429? *Heures du duc et de la duchesse de Bedford*. Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 14.

ekta – ds dossier



Fig. 308 Maître de Bedford et un collaborateur.
La légende de Clovis et de l'origine des fleurs de lis.
Vers 1429? *Heures du duc et de la duchesse de Bedford.*
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 288 v.

ekta. ds dossier

qui vient tout droit des prototypes puisés dans la peinture du Trecento (E. Spencer, 1965, p. 496 n. 9 et M. Meiss, 1972, Fig. 54-58). Les architectures du Paradis dans les scènes de la *Création* (**Fig. 307**) sortent d'une fantaisie toute gothique: la *Fontaine de Vie* est abritée par un ciboire doré et ajouré, une sorte de superbe et gigantesque pièce d'orfèvrerie, tandis que l'enceinte du jardin, de pierre blanche, est surmontée d'une flèche aussi haute que fragile et son portail est couronné d'une tour aux étages sans cesse variés. Ces paysages aboutissent tantôt à un fond d'or (dans la *Création* et dans la *Sortie de l'Arche*), tantôt à un ciel bleu si régulièrement strié de nuages et ponctué d'étoiles qu'il en est plus ornemental que naturel. Ce sont des exemples attardés du style gothique international dans sa pleine maturité: conception de l'ensemble irréelle, détails arbitraires juxtaposés à d'autres d'une exacte vérité. La fable, qui est la poétique essentielle de cet art de la noblesse féodale à son déclin, prétend ainsi à se rendre crédible. Mais ces précisions concrètes multipliées ruineront bientôt la fiction.

Peintes sans doute en 1430, ces cinq pages accentuent l'évolution tâtonnante de l'artiste vers une vision réaliste. Si la page de la *Création* n'obéit à aucune logique spatiale, il n'en est pas de même de la *Construction de l'Arche de Noé* (**Fig. 309**). La grande cage de charpente, avec les ouvriers qui s'affairent, dirigés par Noé, occupe, comme la tour de Babel (**Fig. 300**) et le palais de Clovis (**Fig. 308**), tout le premier plan. Au-delà, notre regard plonge soudainement dans un paysage de terre et de mer, très peuplé, très animé. Ce paysage reçoit sa vie indépendante d'une perspective suggérée par les formes qui diminuent avec la distance et d'une profondeur aérienne nourrie de lumière à l'exemple des vues lointaines du Maître de Boucicaut (**Fig. 245** et **Fig. 289**). On sent que le Maître de Bedford revient à cette inspiration comme négligée depuis le *Bréviaire de Châteauroux*.

Il est difficile de ne pas voir dans la *Construction de la Tour de Babel* (**Fig. 300**) un antécédent de la tour de *Sainte Barbe* que Jan van Eyck dessinera en 1437. L'observation du travail des maçons, l'étalage zélé de leurs procédés techniques rivalisent déjà ou presque avec ceux du «prince des peintres». Et, assez curieusement, les deux artistes ont groupé au fond et à gauche de leurs paysages des villes hérissées de tours. Mais chez le Maître de Bedford, cette scène de la vie familière n'est toujours qu'un îlot de concrète réalité dans un monde féerique, comme le furent, un lustre plus tôt, les visages du duc et de la duchesse Anne.

Dans le domaine de l'iconographie, le Maître de Bedford est d'une richesse qui semble intarissable. Son œuvre entier est une mine pour les jeunes chercheurs en quête de sujets de thèse. L'artiste a été conseillé, sans doute possible, par des théologiens. En puisant dans les Apocryphes, il n'a fait cependant que suivre le Maître de Boucicaut à qui il emprunta le thème rarissime de *l'Arrivée de la Sainte Famille en Egypte* (M. Meiss, 1972). Les manuscrits de Vienne et de Lisbonne, comme les Heures de Bedford, contiennent maints thèmes inhabituels dans les livres d'Heures, entre autres la *Vierge de Miséricorde*.

Il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail des particularités du programme iconographique des *Heures du duc et de la duchesse de Bedford*, analysées avec compétence par J. Backhouse (1981). Signalons seulement que le calendrier se souvient, comme celui des *Heures de Vienne* et des *Heures dites de Sobieski*, du fameux *Bréviaire de Belleville*: l'atelier du Maître de Bedford devait en garder des copies dessinées. Mais ce calendrier se distingue par le recours aux sources classiques, telles que les *Fastes* d'Ovide. Il représente, pour le mois de février, dame Februa, mère de Mars, qu'elle a conçu en posant un baiser sur une fleur et en la respirant. Au mois d'avril, Neptune enlève Proserpine. En mai, c'est le mariage de l'Honneur et de Révérence et l'on voit le gouvernement de l'Etat confié aux anciens et sa défense aux jeunes. En juin, Hercule épouse Hébé. Je crois volontiers que J. Backhouse a raison de voir dans les images choisies pour ces deux derniers mois, des allusions au traité de Troyes et au mariage de Henri V avec Catherine de France (21 mai et 2 juin 1420). Sans parler du mariage de Bedford avec Anne le 13 mai 1423.

Tous les livres commandés par le régent seront remplis d'allusions politiques. Si celui qui nous occupe le fut par Philippe le Bon, le même conseiller du peintre devait déjà surveiller le texte et son illustration.

Les scènes de la *Création* (**Fig. 307**) commencent en bas, à gauche, par la matérialisation du corps d'Adam entre les bras de la Trinité et par le souffle de vie qu'il en reçoit. Suivent, plus haut, les épisodes de la création d'Eve, de la vie au Paradis, de la chute et de l'expulsion. La Trinité y intervient constamment. A droite, le sacrifice d'Abel et son meurtre, isolés par la tour et étagés, forment une sorte de marge, un souvenir de bordure. La Trinité mérite d'être regardée de près. C'est un personnage presque toujours porté par des anges et qui possède deux visages accolés et surmontés d'une flamme. C'est la flamme du Saint Esprit associée au Père et au Fils. La tradition littéraire qui attribuait la Création du monde et de l'homme non à Dieu seul mais à la Trinité est ancienne et abondante. Les représentations picturales de celle-ci étaient, avant le XVe siècle, pleines d'invention. C'est dans l'enluminure de Naples, sous la dynastie d'Anjou, dans l'antique Campanie où l'image de Janus était vivante, que la Prudence porte deux visages (*Bible dite de Nicolo d'Alife;* F. Bologna, 1969, pl. VI-62) et qu'apparaît, vers 1340 – 1350, une Trinité qui détermine celle du Maître de Bedford: un personnage à deux faces et pourvu d'ailes ou d'une colombe perchée sur l'épaule, attributs du Saint Esprit (A. Heimann, J. Warburg, 1938, 35, p. 48, pl. 6*a*). E. Spencer le rappelle en analysant la page de la *Création* (1965, p. 496, note 9). Ajoutons qu'elle explique

en même temps la filiation iconographique de la Trinité du Maître de Bedford: les échanges culturels entre les cours de Naples et de Paris étaient très étroits au XIVe siècle, et un vieux livre napolitain a très bien pu tomber sous les yeux du peintre. Mais c'est dans son imagination (ou dans celle de son conseiller) que naquit la belle idée de symboliser l'Esprit Saint par une flamme.

La page de la *Création* aboutit à la fuite de Cain, l'orgueilleuse *Tour de Babel* a été condamnée par Dieu, ses anges démolissent son dernier étage, font tomber des pierres et un maçon (**Fig. 300**): ces évocations de l'humanité fautive annoncent le Jugement. L'Arche, qui assura la survie de l'humanité, annonce la Rédemption. Mais la page consacrée à Clovis est d'une inspiration profane purement politique (**Fig. 308**). Elle fait partie d'un vaste programme de propagande en faveur de la réunion des deux couronnes sur la tête de Henri VI, dont le duc de Bedford paraît être le grand promoteur (voir la notice 61). J.W. McKenna (J. Warburg, 1965, pp. 143 sq.) a montré qu'entre 1422 et 1431, dates de la mort de Henri V et du couronnement de Henri VI à Paris, après celui de Londres en 1429, des monnaies, des placards avec des arbres généalogiques (apposés parfois sur les églises), des enluminures (fréquentes dans les livres commandés par Bedford) inculquaient sur les deux rives de la Manche l'idée que le petit Henri VI descendait en ligne droite à la fois des Lancastre (et même de saint Edouard) et des Valois (et même de saint Louis). Il s'agissait de montrer que cette union apportait enfin la paix tant désirée. Les Anglais devaient le croire car ils payaient lourdement, en hommes et en argent, l'occupation et la guerre en France. Les Français devaient être persuadés que le petit roi anglais était aussi un Français authentique. Non contente de s'emparer du patronage de saint Louis (et, parfois, de Charlemagne jumelé du côté anglais avec le roi Arthur), la propagande anglaise s'annexa aussi Clovis et la tradition de l'origine divine des fleurs de lis désormais inséparables des léopards.

La narration dans cette page (**Fig. 308**) commence en haut, dans le ciel où Dieu le Père confie à un ange une petite tenture bleue ornée de trois fleurs de lis d'or; vision qui impressionne un berger comme l'annonce de la Nativité. L'ayant miraculeusement reçue de l'ange, un saint ermite de Joyenval octroie l'étoffe à sainte Clotilde couronnée, nimbée et suivie de sa cour. Plus bas, près de nous, dans la salle d'un palais, la reine remet à Clovis, le roi des Francs et son époux qu'elle a réussi à convertir, la tenture qui a pris la forme d'un écu d'armes. Clovis est en train d'être armé par ses écuyers pour combattre les Alamans; sous le signe des lis d'or, il les vaincra à Tolbiac. Mais Bedford se garda bien de faire montrer qu'avant la conversion, l'écu de Clovis était chargé de trois crapauds. C'eût été ruiner tout l'effet de propagande que de rappeler aux Anglais qu'ils étaient maintenant les alliés des «frogeaters». Passion gastronomique dont on se moquait déjà au Concile de Constance où les étals du marché offraient des grenouilles que réclamaient les cardinaux français.

La couleur des enluminures de la campagne d'illustration initiale, vers 1423 (*Annonciation,* **Fig. 306**) est, en général, plus délicate que celle des portraits ajoutés un peu plus tard (**Fig. 301** et **Fig. 302**) où des bleus et des rouges soutenus s'étalent en larges taches. Les teintes des architectures vert d'eau, rose ou mauve sont aussi arbitraires que la structure des intérieurs dont la profondeur est difficilement contrôlable. Le fond blanc du parchemin nu contribue souvent à la luminosité de l'image. Le modelé des chairs et des étoffes, exécuté au pinceau, sans l'intervention du contour linéaire, est fondamentalement pictural. La palette des cinq grandes pages ajoutées en 1430 est tantôt maintenue dans une harmonie claire (*La Tour de Babel*, **Fig. 300**; *L'Arche de Noé,* **Fig. 309**) tantôt plus foncée (*La Légende de Clovis,* **Fig. 308**) mais toujours d'un effet papillotant. Ces pages, toutes très soignées, n'émanent pas d'un seul artiste. Les petits personnages animés de la *Création* sont empreints d'un accent réaliste virulent alors que les maçons qui construisent la tour de Babel sont dessinés avec ampleur, leurs gestes sont calmes et lents. D'une manière générale, la véhémence maniérée des mouvements est absente ou très atténuée dans ces pages. Plusieurs collaborateurs se sont partagé non seulement l'exécution de celles-ci mais du livre entier. Miss Spencer (1965) n'en a fait que commencer une étude sérieuse.

La datation des diverses parties de l'illustration pose des problèmes. J. Backhouse (1981) a fait des observations intéressantes au sujet des allusions politiques introduites dans les *Heures de Bedford*. Sur les fol. 166 et 167 apparaissent de bons rois, depuis David jusqu'à Charlemagne, et l'auteur précise que ce sont exactement ceux que recommande comme exemple à suivre la ballade de John Lydgate composée à l'occasion du couronnement de Henri VI en Angleterre. Sur les fol. 235 v. – 255 v. apparaissent des scènes dont les inscriptions explicatives, en français, ont été publiées pour la première fois par cette historienne (p. 54). Ce sont d'exécrables trahisons perpétrées en présence des témoins et il n'y a guère de doute qu'elles suggèrent l'assassinat de Jean sans Peur en présence du dauphin. La responsabilité de ce crime était toujours attribuée par les Bourguignons et les Anglais au futur Charles VII, et le traité de Troyes en a fait la raison officielle de sa disqualification comme prétendant à la couronne de France. J. Backhouse estime que le souvenir de Montereau (1419) devait être particulièrement lancinant dans les années qui suivirent et que ces miniatures doivent dater du début de la campagne de l'illustration. On verra cependant qu'il était d'une grande actualité en 1429.

D'autre part, dans la miniature de Clovis (**Fig. 308**), cette historienne remarque que l'homme qui tient l'écu aux



Fig. 309 Maître de Bedford et un collaborateur. *La construction de l'Arche de Noé*. Vers 1429?
Heures du duc et de la duchesse de Bedford. Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 15 v.



◄ **Fig. 310** Maître d'Etienne Loypeau (ou Maître dit de Luçon). *L'Arrestation du Christ. Heures de Lévis.* Vers 1417? New Haven, Yale University, Beinecke Library, ms. 400, fol. 93



Fig. 311 Maître d'Etienne Loypeau (ou Maître dit de Luçon). ► *Le Jugement Dernier. Heures de Lévis.* Vers 1417? New Haven, Yale University, Beinecke Library, ms. 400, fol. 169

fleurs de lis porte un grand chapeau aux couleurs de la livrée des ducs de Bourgogne (vert, blanc et noir) et que la poterne du palais (en bas, à gauche) est surmontée d'un minuscule écu rectangulaire chargé du lion de Flandres. Les allusions à l'alliance avec la Bourgogne qui, dans l'esprit du traité de Troyes (1420) et de celui d'Amiens (1423), devait soutenir le roi de France (Henri VI et son régent Bedford) sont donc incontestables. L'auteur pense en trouver également dans le portrait de Bedford, à cause, surtout, de l'insistance sur l'Ordre de la Jarretière (**Fig. 302**). Le 25 avril 1422, Philippe le Bon a été élu chevalier de cet Ordre. Mais il n'a pas répondu à cette invitation immédiatement et, après tergiversations et un rappel formel du chapitre de l'Ordre réuni à Windsor, il renonça définitivement à cet honneur au printemps de 1424. J. Backhouse en déduit que ce portrait a dû être exécuté entre 1422 et 1424.

Il y a cependant une autre date dans l'histoire des relations anglo-bourguignonnes où le rappel d'un appui loyal de Philippe le Bon à la cause anglaise en France s'impose plus que jamais: l'année 1429. L'apparition de Jeanne d'Arc, le sacre de Charles VII à Reims, la victoire de Patay inauguraient le déclin des armes lancastriennes. Bedford s'avise aussitôt de l'effet de ces événements sur l'esprit populaire tant en France qu'en Angleterre et, aussi, sur les calculs politiques, toujours strictement égoïstes, du duc de Bourgogne. On organise en Angleterre, avec faste, le couronnement de Henri VI, le 6 novembre 1429. C'est à cette occasion que John Lydgate mentionna dans sa ballade les «trois lis d'or sur champ d'azur qui furent envoyées du ciel à Clovis». Et c'est la même année, en juillet, lors d'un séjour de Philippe le Bon à Paris, que Bedford fit représenter le meurtre de Montereau, pour stimuler chez son hôte la haine de Charles VII. Ainsi, toutes les allusions politiques relevées par J. Backhouse ont pu être introduites dans les *Heures de Bedford* à l'occasion du couronnement de 1429.

Miss Spencer pense que les cinq grandes pages, dont la miniature de Clovis, ont été commandées par la duchesse Anne à l'intention du petit Henri VI avant de lui offrir le volume. J. Backhouse en doute parce qu'elle estime que, dans ce cas, les armes royales auraient dû accompagner ces peintures. L'argument ne paraît pas décisif. Lorsque Jean sans Peur a offert au duc de Berry, en janvier 1413, le *Livre des merveilles* (notice 52), il y a laissé ses armes propres sans ajouter celles de son oncle. Le problème des armoiries ne paraît pas avoir joué un grand rôle aux yeux des propriétaires de livres en Angleterre. Nous savons que les *Heures de Bedford* devinrent la propriété de Henri VI et, pourtant, les armes royales n'y furent jamais ajoutées.

Le lien entre la miniature de Clovis d'une part, et les fêtes du couronnement et la ballade de Lydgate de l'autre, est si étroit que l'idée de Miss Spencer ne me paraît pas invalidée. Les cinq grandes pages sans bordure, si différentes de toutes les autres enluminures du livre, ont été peintes, selon toute probabilité, soit en 1429, peu avant le couronnement du 6 novembre, soit dans le courant de l'année 1430, avant Noël. Le style de la *Tour de Babel*, de son paysage à l'horizon abaissé, évoquant déjà une sorte de tableau (**Fig. 300**) annonce l'intérêt du Maître de Bedford pour la peinture de chevalet flamande qui se fera manifeste dans les illustrations les plus tardives du *Bréviaire de Bedford*, lesquelles datent très probablement des années 1432-1433 (voir la notice 60).

Pourtant, un trait majeur caractérise tout ce décor et il est évident qu'il a été imposé par le Maître de Bedford: la densité du détail, la composition touffue marquée par l'horreur du vide. L'absence d'aération rythmée, l'arbitraire frôlant le mépris de la logique structurale de l'espace distinguent le Maître de Bedford du Maître de Boucicaut, devantage latinisé par la culture plastique italienne et française.

Maître de Bedford

Enlumineur travaillant à Paris vers 1414 – 1435

N° 60

Bréviaire du duc de Bedford dit de Salisbury

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 17294

Parchemin

255 × 173 mm

712 fol.

Le baptême du Christ (avec saint Hilaire pour «témoin»), fol. 278 v., **Fig. 312**

Sainte Anne Trinitaire et la famille de la Vierge, fol. 518, **Fig. 313**

L'Adoration des Mages, fol. 106, **Fig. 314**

Scènes de la vie de saint Edouard, roi d'Angleterre, fol. 432 v., **Fig. 315**

Saintes Femmes au Sépulcre. Le Christ ressuscité, fol. 228, **Fig. 316**

La Nativité, fol. 56 v., **Fig. 319**

HISTORIQUE

Exécuté pour le duc de Bedford entre 1424 et 1435, inachevé; très vraisemblablement Philippe de Morvilliers, premier président du Parlement de Paris sous l'occupation anglaise, de 1418 à 1436; Pierre de Morvilliers, son fils, chancelier de France sous Charles VII; en 1635, à M. de Saint-Germain; offert par lui à Camille de Neufville, abbé d'Ainay, puis archevêque de Lyon (1654 – 1693); bibliothèque des Jésuites de Lyon; duc de La Vallière; acquis par la Bibliothèque Royale en 1784.

EXPOSITIONS

Paris, 1904, n° 106; Paris, 1955, n° 217.

BIBLIOGRAPHIE

Abbé Rive, 1782; L. C. de la Baume Le Blanc, 1783, I, p. 273; G. F. Waagen, 1864, I, pp. 110-111; L. Curmer, 1864, p. 21 sq.; M. Vallet de Viriville, 1866, pp. 6 – 14; L. Delisle, 1868, I, pp. 52-53; 1882, p. 21; P. Durrieu, 1892, p. 15; A. de Champeaux et P. Gauchery, 1894, p. 160; H. Martin, 1928, pp. 65, 110-111, Fig. LXXXVII; B. Martens, 1929, p. 242, n. 222; A. Blum et P. Lauer, 1930, pp. 58-59, pl. IV et V; V. Leroquais, 1930, pp. 107 – 111; A. Heidmann, 1932, pp. 53-54; V. Leroquais, 1934, III, pp. 271 – 348, pl. LIV – LXV; J. Porcher, 1959, pl. LXXII; E. Spencer, 1966, pp. 607 – 612; M. Meiss, 1968, p. 35; 1972, pp. 14, 25, Fig. 52; 1974, p. 365.

COMMENTAIRE

L'illustration de ce manuscrit était d'une richesse trop ambitieuse pour qu'on l'eût achevée dans les années où le duc de Bedford a perdu sa femme et en a épousé une autre et où il a connu des difficultés militaires croissantes : 1424 – 1433. On a projeté 6750 motifs peints sans compter les grandes initiales historiées et les petites initiales, innombrables, renfermant des têtes ou des bustes minuscules. Furent terminées 46 peintures à demi-page et 4300 petites images en plus des très nombreuses lettrines. Le livre, dont les dimensions sont celles d'un bréviaire à l'usage personnel, est tellement gros et lourd qu'il est probable, comme le pense E. Spencer (qui se base aussi sur d'autres indices, 1966, p. 607), qu'on avait l'intention de le relier en deux volumes.

Le calendrier annoté avec les dates de naissance et de décès des membres de la famille du duc de Bedford et la présence des armes et d'une des devises de ce prince («assouvy») (**Fig. 313**) nous assurent de sa commande. Une note du fol. 2 précise que le travail a commencé en 1424. Tandis que les armes sur le fol. 106 de Bedford et de Jacqueline (Jacquette) de Luxembourg (**Fig. 314**), qu'il épousa le 20 avril 1433, prouvent que l'illustration du manuscrit se poursuivait toujours neuf ans après sa mise en chantier. Il est caractéristique pour l'esprit des hommes d'état du temps que Philippe le Bon n'ait pas assisté aux obsèques d'Anne, sa sœur préférée, morte le 14 novembre 1432, et que Bedford, qui pourtant aimait Anne tendrement, n'ait pas hésité à contracter un nouveau mariage cinq mois plus tard : les raisons politiques, l'hostilité qui s'installe entre Bourgogne et Angleterre, furent décisives.

Aucun portrait de Jacquette de Luxembourg n'apparaît dans le livre. Il est très probable qu'on a cessé de travailler au manuscrit en 1433 ou 1434 et que le duc a alors décidé de ne pas le prendre (E. Spencer, 1966, p. 611, note 14). Ou plutôt, qu'il a décidé de le donner ou le céder à Philippe de Morvilliers, premier président au Parlement de Paris, homme des ducs de Bourgogne et fidèle adhérent des Anglais. Quand on voit qu'en 1425 Morvilliers part en Angleterre avec le couple ducal et qu'en 1432 il accompagne le régent à Corbeil pour des pourparlers secrets avec le cardinal Albergati, on a l'impression qu'il jouissait de la pleine confiance, peut-être même de l'amitié du duc (E.C. Williams, 1963, pp. 137 et 225). En tout cas, une note du fol. 1 prouve que le livre appartenait au fils de Philippe, Pierre de Morvilliers, qui sera chancelier de France sous Charles VII.

Le grand ouvrage inachevé comportait des pages blanches, il y manquait le Psautier prévu. Il était à l'usage de Salisbury. Il ne pouvait intéresser un amateur français qu'en tant qu'œuvre d'art (E. Spencer, 1966, p. 611, note 14). Mais on peut ajouter que c'était aussi une véritable encyclopédie des thèmes tirés des Ecritures ou des Apocryphes et un panorama des légendes des saints, parfois rarissimes (saint Cedd au fol. 427 v.), et qu'un laïc pouvait les identifier grâce aux nombreuses inscriptions qui accompagnent les images.

Les illustrations les plus anciennes, celles qui ont dû être peintes à partir de 1424 jusqu'à peu avant 1430, suivent le système de l'organisation de la page tel qu'il a été adopté dans les *Heures du duc et de la duchesse de Bedford* et les manuscrits pratiquement contemporains mentionnés dans la notice 59 (à l'exception des *Heures dites de Sobieski* sur lesquelles il faudra s'arrêter). Une grande scène est entourée d'une bordure à décoration florale qui abrite des compartiments de forme circulaire, en amande, rectangulaire (**Fig. 312, 313, 314, 315, 316, 319**). C'est dans la conception de la grande scène qu'on observe des innovations visant à une homogénéité et un semblant d'autorité monumentale croissants. Ce sont les exigences de son récit qui dictent au peintre la structure du paysage, la disposition des architectures, des rochers, des chemins. L'*Histoire de saint Georges* (J. Porcher, 1959, repr. coul. LXXII) ou l'*Histoire de saint Edouard d'Angleterre* en sont des échantillons caractéristiques (**Fig. 315**). L'ordre irréel du monde est souligné par l'abondante intervention de l'or : il brille parmi les teintes claires et éparpillées, forme des couches de terrain et les routes, depuis l'avant-plan jusqu'à l'horizon où il cède enfin à un paysage microscopique tout bleu et ponctué de tours blanches (*Histoire de saint Georges*). Une densité extrême y règne en maître. Mais, de plus en plus souvent, installé au premier plan, le thème principal du récit impose son prestige plastique décisif grâce à la taille accrue des acteurs (*L'Adoration des Mages*, **Fig. 314**).

Lorsque ce thème est une scène placée dans un intérieur (*Sainte Anne Trinitaire et la famille de la Vierge,* **Fig. 313**) ou dans un paysage, l'architecture devient haute et ramifiée, le paysage réduit, à l'horizon abaissé, au ciel vaste (*Les Saintes Femmes au Tombeau et le Christ ressuscité,* **Fig. 316**). Dans ces compositions plus avancées sur la voie du réalisme cohérent, Panofsky a déjà observé une influence de Robert Campin, qu'il appelle avec une prudence traditionnelle mais injustifiée le Maître de Flémalle.

Ce ne sont cependant que des emprunts de motifs isolés : le lourd turban qui coiffe la Vierge et les saintes femmes ; ou bien, dans la suite de celles-ci, la femme vue de dos à longue natte, textuellement reprise du *Mariage de la Vierge* au Prado (**Fig. 316**) (l'emprunt des gardiens du sépulcre au *Triptyque Seilern*, proposé par E. Spencer, est moins certain, ils peuvent dériver d'un autre tableau de Campin, postérieur au triptyque).

Il y a cependant dans le *Bréviaire de Bedford* une scène tout à fait remarquable par sa profondeur et elle montre des emprunts eyckiens : le *Baptême du Christ* (**Fig. 312**). L'ange agenouillé garde le type facial propre au Maître de Bedford mais sa tunique blanche, bouffante à la taille épaisse, vient



Fig. 312 Maître de Bedford. *Le baptême du Christ. (avec saint Hilaire pour «témoin»).* Vers 1432 – 1434?
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 278 v.

ekta. de dossier

du *Retable de l'Agneau Mystique* (**Fig. 317 et 318**). Et l'étendue d'eau, frontale et continue, flanquée de parois rocheuses, vient du *Saint Christophe* de Jan van Eyck, perdu mais bien connu par des copies qui prouvent sa célébrité (pour des reproductions, voir Ch. Sterling, 1976, Fig. 85 et 84). Le faible écho au *Retable de l'Agneau* offre l'avantage d'être datable avec précision, ce qui n'est pas le cas des dérivations des œuvres de Campin dont la chronologie antérieure à 1430 n'est qu'approximative. Car le *Retable* a été solennellement révélé au public le 6 mai 1432, et il est peu vraisemblable que des artistes aient pu en connaître des panneaux lorsqu'ils se trouvaient dans l'atelier de Hubert van Eyck mort en 1426 et, ensuite, dans celui de Jan van Eyck. Le *Baptême du Christ* du *Bréviaire de Bedford* n'a donc pu être peint qu'à partir de l'année 1432. Nous venons de voir qu'en 1433 on travaillait toujours à l'illustration de ce manuscrit.

Ces contacts récents avec la moderne peinture flamande s'expliquent-ils par un voyage au Pays-Bas du Maître de Bedford – car ces miniatures sont de sa main – ou par l'arrivée dans son atelier d'un collaborateur apportant des dessins d'après les compositions et les motifs nouveaux et devenus rapidement célèbres? Cette voie de transmission était alors pratique courante. L'une des copies du *Saint-Christophe* de Jan van Eyck est un dessin du XV[e] siècle conservé au Louvre. Si la composition du *Baptême du Christ* est d'inspiration eyckienne, ses architectures ne le sont pas et sa perspective aérienne ne dépasse pas celle du Maître de Boucicaut.

Je viens d'observer que l'obstination qu'on met à maintenir l'appellation «le Maître de Flémalle» est injustifiée. A mon tour de justifier ce reproche. Notons d'abord que Robert Campin, actif à Tournai, est l'un des peintres flamands du XV[e] siècle les plus abondamment documentés. On sait que Roger van der Weyden et Jacques Daret étaient ses élèves. On connaît les œuvres de Roger et, grâce à Hulin de Loo (1909), on connaît également celles de Daret. Les unes et les autres montrent, de toute évidence, des éléments stylistiques et des types communs et ces éléments se retrouvent dans les œuvres du peintre qu'on appelle le Maître de Flémalle dont l'art est plus archaïque. Hulin de Loo a tiré de ce syllogisme une conclusion aussi inévitable qu'elle est lumineuse: le Maître de Flémalle était le maître de Roger et de Daret; c'est donc Robert Campin, peintre que les documents montrent comme leur maître et comme l'artiste le plus important à Tournai.

Une hypothèse qu'on hésite à adopter doit avoir des faiblesses. Les tenants du «Maître de Flémalle» ne les ont jamais précisées. Ce n'est certes pas le fait qu'aucun des tableaux de Robert Campin actuellement connus ne provient de Tournai. La provenance des tableaux du XV[e] siècle produits au Pays-Bas et en France a été profondément perturbée par les troubles iconoclastes du XVI[e] siècle et par les confiscations révolutionnaires. Savait-on avant 1909 que les quatre panneaux du retable de Daret, aujourd'hui à Berlin, à Castagnola (collection Thyssen) et au Petit Palais de Paris, proviennent d'Arras? Connaît-on un seul tableau de Fouquet dont la provenance de Tours soit attestée?

Pour ma part, je voyais pendant de longues années une objection plus sérieuse à l'hypothèse de Hulin de Loo. Celle-ci ne paraissait pas s'accorder avec les documents concernant Campin. Cet artiste (né en ou vers 1375, de son propre aveu, indication qu'on néglige) est qualifié de maître à Tournai en 1406, et y vend des tableaux. Tandis que les œuvres du Maître de Flémalle longtemps les plus anciennes connu (les panneaux du *Mariage de la Vierge*, au Prado) ne paraissent pas antérieures à 1420 environ. Mais en 1944, K. Bauch publia le *Triptyque Seilern*, qui n'est pas postérieur à 1410 – 1415, et, en 1966, P. Pieper publia un fragment d'un *Saint Jean Baptiste* (aujourd'hui au Musée de Cleveland) stylistiquement antérieur et datable vers 1405 – 1410 au plus tard. On connaît donc maintenant les œuvres anciennes de Campin, celles qui manquaient pour consolider l'hypothèse de Hulin de Loo.

Ajoutons un argument de plus en faveur de l'activité du «Maître de Flémalle» précisément à Tournai. L'excellent enlumineur Jean le Tavernier entre, en 1434, comme maître à la guilde de Saint-Luc de Tournai et forme un élève; il est toujours dans cette ville en 1440. Tout cela se passe du vivant de Robert Campin. Or, les miniatures de Tavernier avouent une influence patente de l'art du Maître de Flémalle, dans le modelé très plastique, dans les fortes ombres portées, dans la perspective exagérément dynamique. Ce sont des grisailles et les plus anciennes grisailles connues dans un tableau se trouvent chez le «Maître de Flémalle», au dos des panneaux du Prado. Ainsi, cet artiste devait travailler à Tournai où il a influencé Jean le Tavernier.

Cet *excursus* dans les Pays-Bas ne doit pas nous détourner du Maître de Bedford. Si le *Baptême du Christ* du *Bréviaire* est sa miniature qui rivalise par son effet de profondeur avec l'illusionnisme du tableau de chevalet, les *Heures dires de Sobieski* à Windsor introduisent dans l'ordre propre à l'enluminure, celui de l'image qui ne quitte pas la surface de la page, des innovations considérables.

Ce manuscrit a été destiné à une dame prénommée Marguerite agenouillée (au fol. 162) devant sa sainte patronne qui ne lui apparaît pas en chair et en os, comme le fait sainte Catherine en faveur du maréchal Boucicaut (notice 50), mais, de façon plus moderne, peinte dans un tableau accroché au-dessus d'un autel. De plus, le fol. 148 est consacré à la vie et au martyre de sainte Marguerite étalés en neuf scènes. Il est certain que le manuscrit rédigé en latin et en français et citant des saints parisiens a été destiné à une dévote française. L'hypothèse qu'il s'agit de Marguerite de Bourgogne, veuve du dauphin Louis de Guyenne, deve-



Fig. 313 Maître de Bedford et un collaborateur. *Sainte Anne Trinitaire et la famille de la Vierge*. Dans l'initiale: *portrait de la duchesse Anne de Bedford*. Vers 1433? *Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury*. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 518.

nue par son mariage, en octobre 1423, avec Arthur de Richemont, comtesse de Bretagne, reste à étayer. Je ne saurais le faire qu'avec des arguments d'un certain poids mais que je ne regarde pas comme décisifs.

La chronologie des miniatures qui ornent les *Heures dites de Sobieski* n'a pas été bien précisée par les spécialistes. Assez curieusement, l'illustration de ce manuscrit de luxe se serait poursuivie, comme celle des *Heures* et du *Bréviaire* de Bedford, en deux campagnes, séparées par plusieurs années. La campagne initiale n'a pu dépasser le début des années 1420 car dans certaines miniatures on reconnaît la main de l'enlumineur dit le Maître de Fastolf qui, plus tard, travaillera à Rouen (et, finalement, en Angleterre). Les miniatures plus tardives, celles dont le style sera discuté ici, pourraient bien ne dater que du milieu des années 1430. Le costume féminin ne s'y oppose pas et notre **Fig. 320** est de la main de l'enlumineur dit le Maître de la Légende Dorée de Munich, qui travaillait toujours à Paris vers 1435 – 1440. Or, si l'on admet que le manuscrit a été commandé par Philippe le Bon comme cadeau à sa sœur à l'occasion de son mariage avec Arthur de Richemont, l'illustration a pu commencer en 1422 ou 1423, c'est-à-dire à l'époque ou le Maître de Fastolf travaillait encore à Paris. Un an plus tard, Richemont quittait le camp anglo-bourguignon et passait dans celui du dauphin. Dès lors, l'accès de Paris lui est fermé, à lui et, bien entendu, à sa femme. L'illustration ne pouvait plus sortir de l'atelier du Maître de Bedford. Elle ne pouvait reprendre qu'après la reconquête de la capitale, en 1436. Et, de fait, Marguerite de Richemont vient à Paris le 23 novembre 1436 pour y séjourner jusqu'en avril 1437 ou plus longtemps encore (A. Le Vavasseur, *Chronique d'Arthur de Richemont,* 1890, p. 129, note 3). D'autre part, au fol. 10 verso du calendrier, on voit saint Pierre Nolasque avec un prisonnier les chaînes aux poignets. Il était, en principe, le délivreur des chrétiens captifs des Sarrazins et vénéré davantage en Espagne qu'en France où il est né vers 1182. Mais sa représentation était très rare avant sa canonisation en 1628 et l'on pourrait, à la rigueur, y voir une allusion à la captivité d'Arthur de Richemont, fait prisonnier à Azincourt, dont il se libéra en 1422. L'objection importante, sinon décisive, à la destination du manuscrit à Marguerite de Richemont reste cependant l'absence de ses armoiries.

Avant d'examiner les nouveautés stylistiques introduites dans les *Heures dites de Sobieski*, il est indispensable d'en souligner, ne fût-ce que brièvement, les curiosités iconographiques. Elles ont été traitées dans la première analyse sérieuse, aujourd'hui trop négligée, dûe à Madame Z. Ameisenowa (1959, en polonais mais avec un bon résumé en français). Comme dans le *Bréviaire de Bedford*, l'illustration est régie non par la chronologie suggérée par les Saintes Ecritures mais par des exigences de la liturgie. Le recours à la typologie, à ce dialogue entre l'Ancien et le Nouveau Testament que les scholasticiens pratiquaient avec une ingéniosité inépuisable, est de rigueur. Tous les écrits apocryphes ou légendaires sont de bonnes sources pour le conseiller du Maître de Bedford assuré de l'habileté narrative du peintre. La plus importante singularité iconographique est cependant déterminée par une source bien plus sérieuse. C'est la page (fol. 203) consacrée à l'illustration du texte «de la Trinité antienne». Elle se propose de traduire en images l'exposé de la conception de la Trinité selon saint Augustin. Doctrine dite psychologique car elle explique le mystère par l'illumination par l'Esprit Saint du cœur et de l'âme du croyant qui est capable de l'appréhender en usant de ses facultés de l'entendement, de la volonté et de la mémoire. Une autre page exceptionnelle ne nous guide pas à travers le labyrinthe de la philosophie religieuse mais nous introduit au cœur même de la piété médiévale. Elle est consacrée aux *Six joies de la Vierge* (**Fig. 320**). La dame qui commanda ou reçut le livre est le discret témoin de l'*Annonciation*, de la *Nativité*, et de l'*Apparition du Christ ressuscité à la Vierge*. Elle est présente au Temple où la Vierge et saint Joseph retrouvent Jésus discutant avec les docteurs. Elle reçoit les rayons du Saint-Esprit à la Pentecôte, où, derrière la Vierge, on aperçoit une femme nimbée. Elle côtoie enfin les apôtres lors de la Dormition et ici aussi apparaît la même femme nimbée (sainte Madeleine?). Comme l'a souligné Z. Ameisenowa, c'est une parfaite illustration de la participation intime du croyant, par la prière et par la pensée, à la vie de la Vierge. Une vision intérieure proposée par la *devotio moderna* et, en France, par le grand Jean Gerson. F.O. Büttner (*Imitatio Pietatis,* 1983, p. 65), qui ne connaît pas le travail de Z. Ameisenowa de 1959, voit dans cette miniature l'imitation de la piété de la Vierge (*Imitatio Pietatis Mariae*) et trouve qu'elle s'exprime jusque dans la similitude des gestes de Marie et de la dame dévote. Interprétation qui me paraît plutôt forcée. Quoi qu'il en soit, il semble que le Maître de Bedford a pu concevoir cette miniature sans les conseils d'un théologien. Il aurait pu suivre les indications de la dame adepte de la *devotio moderna*.

Il en est de même de l'image de l'âme souffrant dans le feu du Purgatoire et confortée par un ange (fol. 137). Elle était encore assez rare dans la peinture européenne de la première moitié du XV[e] siècle. Mais, à Paris, la conception théologique du Purgatoire était parfaitement élaborée dès le XIII[e] siècle et la tradition iconographique y apparaît dans l'enluminure dès le siècle suivant (J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire,* 1981, pp. 494-495 et pp. 62-63, Fig. 1 et 3).

Lorsqu'il puise dans les écrits évangéliques et apocryphes, la verve narrative du Maître de Bedford lui fair enrichir les récits de détails savoureux. Dans le *Massacre des Innocents* (fol. 64 v.), il montre un père qui fuit avec son enfant. L'histoire de David et de Bethsabée (de la main de son collaborateur dit le Maître de la Légende Dorée de



Fig. 314 Maître de Bedford et un collaborateur. *L'Adoration des Mages*. 1433. *Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury*. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 106.



Fig. 315 Maître de Bedford et son atelier. *Scènes de la vie de saint Edouard, roi d'Angleterre*. Vers 1424?
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 432 v.



Fig. 316 Maître de Bedford. *Saintes Femmes au Sépulcre. Le Christ ressuscité*. Vers 1430 – 1434?
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 228 v.



Fig. 317 Hubert et Jan van Eyck. *Ange agenouillé.* Détail du *Retable de l'Agneau Mystique.* 1432. Gand, cathédrale Saint-Bavon.



Fig. 318 Maître de Bedford. *Ange agenouillé.* Vers 1432 – 1434? Détail du *Baptême du Christ.* *Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.* Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 278 v.

Munich) est empreinte d'une pudeur mondaine ménageant peut-être celle de la dame dévote récipiendaire du manuscrit: David aperçoit Bethsabée entièrement et somptueusement vêtue. Comme elle émerge d'un bassin, on peut supposer qu'elle prend un bain de pieds. La description de la recherche par ses parents du jeune Jésus qui discutait au Temple (fol. 68) abonde en épisodes qu'il est sans doute difficile de trouver ailleurs: accompagnés d'une servante, Marie et Joseph demandent des renseignements à une femme, sont mêlés à une véritable foule qui afflue au Temple, curieuse de la dispute, retrouvent Jésus parmi les docteurs, le ramènent chez eux. La page consacrée à la *Fuite en Egypte* (**Fig. 321**) débute, en haut, par la *Présentation au Temple* (où, cependant, ne figure pas la prophétesse Anne mais la servante avec l'offrande et un cierge allumé – rappel de la liturgie de la Chandeleur). L'architecture du *Temple* est accolée à la demeure de la Sainte Famille, sorte de loggia qui permet de voir la Vierge allaitant l'Enfant accompagnée de la servante. Saint Joseph dort, appuyé au mur et reçoit de l'ange l'injonction de fuir le massacre ordonné par Hérode. Au centre, la fuite en Egypte (où figure la servante que les Apocryphes nomment parfois Salomé) est juxtaposée au miracle du blé. Rien d'inhabituel dans cette scène dont les personnages sont plus grands que tous les autres dans cette page. C'est dans le bas qu'une surprise nous attend. Ce n'est point, comme l'a pensé Z. Ameisenowa, le prélude de la fuite; ce n'est pas pour s'y préparer que la Vierge, vertueuse ménagère, lave du linge tandis que la servante tire de l'eau du puits. Il suffit de remarquer que Jésus est debout devant sa Mère, c'est un garçonnet à qui les Apocryphes donnent sept ans. Le bâtiment à plate coupole orientale achève de nous informer: nous voyons la Sainte Famille en Egypte, dans son existence quotidienne. Mais Joseph reçoit de l'ange la nouvelle de la mort d'Hérode qui permet le retour en Palestine.

La conception stylistique de ces miniatures qui illustrent les Heures de la Vierge (fol. 24 au fol. 78 v.) (**Fig. 320** et **321**) et de plusieurs autres, frappe par l'absence totale de bordures. Cela les rapproche des grandes pages ajoutées vers 1430 aux *Heures du duc et de la duchesse de Bedford*. Mais, de plus, le Maître de Bedford y développa systématiquement un procédé que le Maître de Boucicaut tenta déjà dans les *Heures dites de Joseph Bonaparte* (**Fig. 278**). Il inséra dans l'image un fragment de texte encadré comme un tableau. Cette espèce de cartel cache une partie de l'image (**Fig. 320, 321, 322, 328**). C'est un effet illusionniste, une ambigüe tentative de trompe-l'œil. Séparé de la scène, ce texte fait figure de cartel indépendant. Mais, par son fond



Fig. 319 Maître de Bedford. *La Nativité.* Vers 1433? *Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.* Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 56 v.

de parchemin blanc, il rappelle toujours que la miniature fait corps avec la page. En même temps, à cause de son isolement par le cadre, il se superpose à la peinture. Nous sommes ainsi au seuil d'une évolution qui conduira, à partir de 1470 environ, aux admirables jeux de fantaisie et d'arbitraire illusionniste de l'enluminure ganto-brugeoise (voir p. ex. les Fig. 17, 22*b*, 25, 29*b* *in* O. Pächt, 1948). En France, parmi les rares intermédiaires chronologiques de ce genre de conception de la page enluminée méritent surtout d'être citées les grisailles des Heures de la Passion du *Livre d'Heures Morgan,* M. 263 dont l'origine angevine n'est que probable et qui date vers 1470 (J. Plummer *in* Cat. Exp. New York, 1982, n° 45, Fig. 45*a*; E. König, 1982, Fig. 330 – 334). Le Maître de Boucicaut est la racine française des extraordinaires ordonnances spatiales de Fouquet (*Heures d'Etienne Chevalier*) et de son disciple fort original, le Maître de Charles de France (appelé autrefois Jean de Laval, ainsi encore dans mon petit livre de 1975). Le Maître de Bedford, du moins dans les *Heures dites de Sobieski*, est la racine d'une superbe floraison dans les Pays-Bas. L'un et l'autre sont les précurseurs du combat entre la page enluminée et le tableau de chevalet, combat dont le texte écrit inséré dans l'image est l'enjeu. Ils préparent, dans l'histoire de l'enluminure occidentale, «le triomphe du tableau sur l'écriture» (O. Pächt, 1984, p. 201).

Comme il est mentionné dans la notice 57, P. Durrieu identifiait le Maître de Boucicaut avec Jacques Coene et le Maître de Bedford avec l'enlumineur Haincelin de Haguenau. J'y ai rappelé des arguments qui rendent la première identification sérieusement probable, la seconde seulement «séduisante». La raison de cette nuance réside dans le fait que, dans le cas du Maître de Bedford, les dates livrées par les documents ne correspondent pas aussi bien aux dates des œuvres.

L'objection est de même nature que celle qui m'a longtemps fait hésiter avant d'adopter l'équation Maître de Flémalle – Robert Campin proposée par G. Hulin de Loo. Les dates des mentions documentaires de Haincelin de Haguenau s'arrêtent en 1415. Les dates des œuvres certaines du Maître de Bedford ne font que commencer peu avant 1415 (les enluminures du *Bréviaire de Châteauroux*) et s'accumulent en masse entre 1420 et 1435 environ. Il nous manque, pour consolider l'hypothèse de P. Durrieu, une mention de Haincelin de Haguenau se situant dans cette période d'une quinzaine d'années.

L'activité du Maître de Bedford et de son atelier continuait à Paris après le départ des Anglais en 1436. Sa clientèle changea, ce furent maintenant les princes français de l'entourage de Charles VII qui lui commandaient des livres: Jean bâtard d'Orléans, connu surtout sous le nom de comte de Dunois (*Heures Dunois*, Londres, British Library, H.Y.T.3) et, peut-être, Marguerite de Richemont, comtesse de Bretagne, si c'est à elle que furent destinées les *Heures dites de Sobieski*. Nous sommes encore loin d'être en mesure d'estimer la durée de l'influence de cet artiste. Car son atelier et ses principaux collaborateurs qui s'établirent à leur compte conservaient des schémas de compositions de pages et des dessins de scènes, de bordures ou des types de personnages inventés par le Maître de Bedford et perpétuaient diverses nuances de son vocabulaire artistique. E. Spencer (1965, p. 612 et note 19) en trouve jusqu'en 1465. Certaines de leurs productions ne manquent pas d'acent personnel et de charme. Telle par exemple la *Nativité* des *Heures* à la Huntington Library, à San Marino (manuscrit H.M. 1100, fol. 63 v.; repr. M. Meiss, 1972, fig. 53, daté par lui vers 1440).

Il serait intéressant de connaître la date des *Heures Dunois* car elle nous renseignerait sur l'époque de l'installation au Autun de la *Vierge du chancelier Rolin* de Jan van Eyck. On y voit au folio 162 un écho patent du paysage de ce tableau (repr. E. König, 1982, Fig. 122; observé par O. Pächt, 1940-1941, p. 88). Les *Heures dites de Louis d'Orléans, bâtard du Maine* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS. 39-1950, fol. 263, repr. E. König, 1982, Fig. 123) en rendent un écho beaucoup moins fidèle mais incontestable. E. König (1982, p. 155) situe ce livre à l'usage de Paris vers 1435 – 1440; datation peu certaine, déduite des spéculations stylistiques.

Fouquet, qui portait à l'art de Jan van Eyck un intérêt avéré, a également «cité», vers 1460, dans une page des *Grandes Chroniques de France*, le motif frappant de l'homme vu de dos contemplant à travers le créneau d'un mur un paysage qui s'étend plus bas (repr. K. Perls, Fig. 87). La célébrité de la *Vierge de Rolin* en France est donc évidente et suggère que ce tableau s'y trouvait dès avant 1450, selon toute vraisemblance. Mais seule l'enluminure des *Heures Dunois* donne l'impression que son auteur a pu voir le tableau. Les autres reflets de la composition eyckienne ont pu être transmis par des dessins; c'est quasi certain dans le cas de Fouquet. D'une manière générale, le Maître de Bedford et ses disciples ne perdent pas le contact avec les œuvres eyckiennes: dans les *Heures* de San Marino, on trouve une copie de la *Vierge à la Fontaine*. La date 1439, que porte le cadre (d'origine) de ce tableau, a été contestée pour être fixée beaucoup plus tôt (O. Kerber, *Jan van Eyck's Madonna am Brunnen,* Pantheon, XXVIII, 1970, pp. 21 – 31). Je ne connaissais malheureusement pas cet article lorsque j'écrivis que, dans l'absence de la date de 1439, le style de ce tableau (ou, en tout cas, de ses anges) serait à situer «une bonne dizaine d'années plus tôt» (1976, p. 40).

Le plus important – parce que le plus personnel – parmi les contemporains et, occasionnellement, collaborateurs du Maître de Bedford à Paris fut l'enlumineur dit le Maître de la Légende Dorée de Munich (d'après le Cod. gall. 3 de la Bayerische Staatsbibliothek). On les trouve tra-



Fig. 320 Maître de la Légende Dorée de Munich (dans l'atelier du Maître de Bedford). *Les six joies de la Vierge*. Vers 1435 – 1440? *Heures dites de Sobieski*. Windsor, The Royal Library, fol. 104 v.

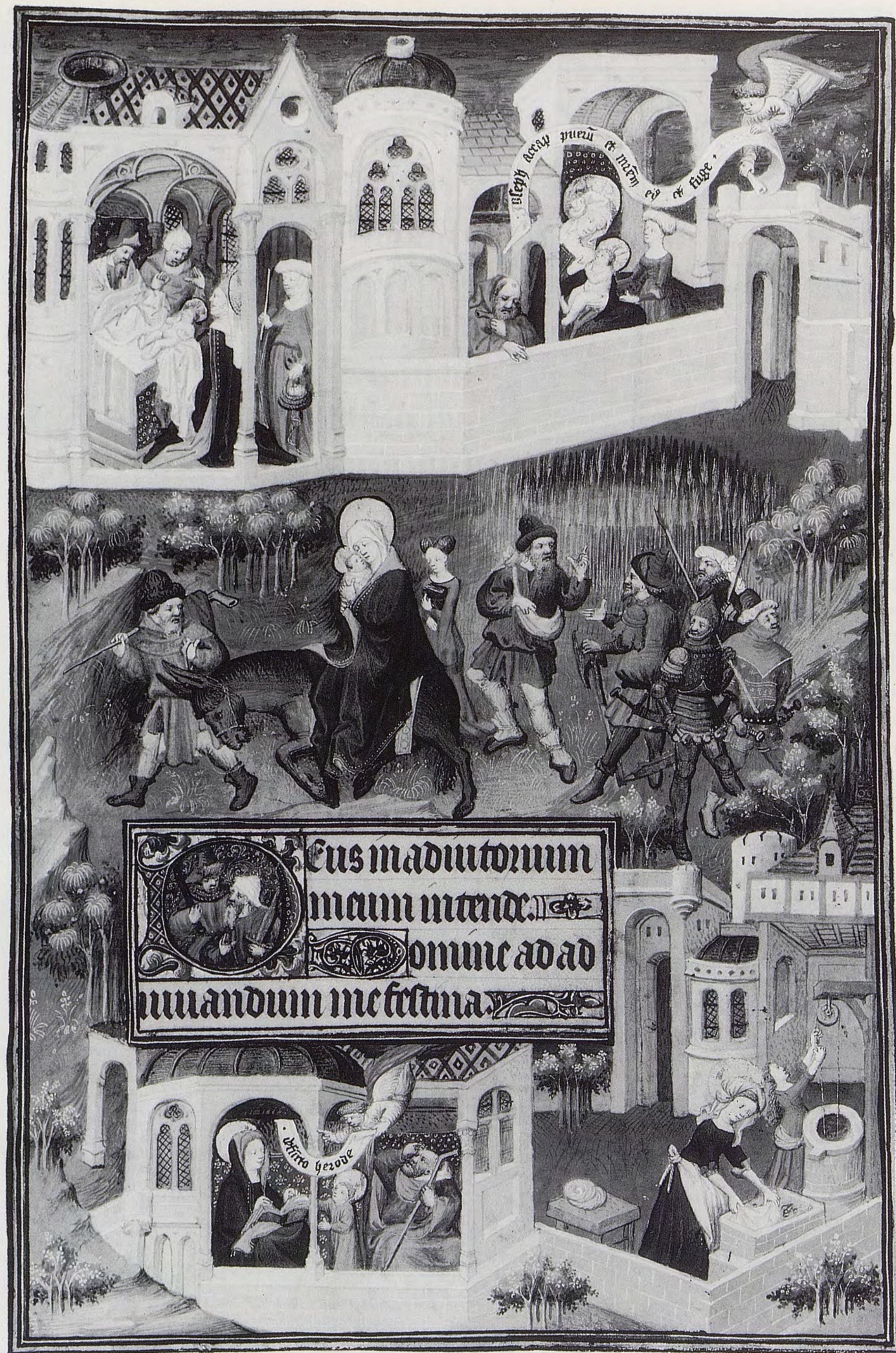


Fig. 321 Maître de Bedford et son atelier. *La Fuite en Egypte et la vie de la Sainte Famille à Bethléem et en Egypte*. Vers 1432 – 1435? *Heures dites de Sobieski*, Windsor, The Royal Library, fol. 61.

vaillant côte à côte dans les *Heures dites de Sobieski*. Si, dans ce manuscrit, cet enlumineur adopta l'idée du jeu spatial entre le texte encadré et la scène représentée, que lui imposa le Maître de Bedford, son vigoureux style linéaire se laisse aussitôt distinguer (**Fig. 320**). Aussi, cet artiste travaillait-il indépendamment et avec succès. A la suite d'O. Pächt (1974), E. Spencer et J. Plummer ont réuni une bonne vingtaine de manuscrits où l'on retrouve sa main. Certains de ceux-ci suggèrent une localisation à Rouen et à l'ouest de la France (Angers ou Le Mans; voir, au sujet de cet artiste, J. Plummer, Cat. Exp. Morgan, 1982, nos 8, 9 et 10).

L'influence du Maître de Bedford rayonna hors de Paris, moins peut-être avant l'occupation anglaise, en 1420, qu'après la reconquête de la capitale, en 1436. Elle a été portée souvent par les membres de son atelier dans les centres provinciaux. Les plus importants de ces foyers se trouvaient évidemment dans la région de la Loire où étaient établis la cour royale et les grands dignitaires à qui leur culture et leur fortune permettaient de commander de beaux livres. Là, entre Angers et Nantes, travaillèrent très probablement les enlumineurs jumeaux par leur art, le Maître de Jouvenel des Ursins et le Maître du Boccace de Genève. Leurs dettes respectives envers le Maître de Bedford ont été récemment fort bien précisées par E. König (1982). Mais le Maître de Bedford lui-même, qui présente des problèmes non moins épineux que ces deux enlumineurs, mérite un livre analogue.

Outre le Val de Loire et l'Ouest de la France, les grandes villes du Nord, Amiens et Lille, fournissaient une clientèle relativement nouvelle, le clergé et la haute bourgeoisie. Elle faisait travailler des peintres qui emportèrent de Paris des éléments de l'art du Maître de Bedford, de cette dernière grande officine de l'enluminure de la capitale. J. Plummer (*op. cit.*) les a suivis dans leurs cheminements et leurs productions avec autant de prudence que d'ingéniosité. Certains, établis dans les Etats des ducs de Bourgogne, devaient créer un nouvel art franco-flamand et nous mènent, à travers le Maître du Mansel, au «prince d'enluminure», Simon Marmion.



Fig. 322 Maître de Bedford et son atelier. *Le mont Saint-Michel*. Vers 1432 – 1435? *Heures dites de Sobieski*. Windsor. The Royal Library, fol. 204 v.



ds dossier: ekta. / noir et blanc

Fig. 323 Copie exécutée en 1837 de la miniature du fol. 81 v. du *Pontifical et Missel* de la Bibliothèque de la Ville de Paris brûlé en 1871. *L'ostentation des reliques de la Sainte-Chapelle de Paris.*
L'original a été peint pour le duc de Bedford vers 1424 – 1432. Cette copie est conservée à Paris au Musée de Cluny.

Peintres travaillant à Paris

vers 1424 – 1430 et probablement à Poitiers vers 1451 – 1457

N° 61

Pontifical (et Missel) de la Sainte-Chapelle et de Poitiers, brûlé en 1871

Parchemin
500 × 340 mm
227 fol.

Le duc de Bedford agenouillé dans la Sainte-Chapelle lors de l'ostentation des Grandes Reliques, fol. 81 v. Copie de 1837 conservée au Musée de Cluny, **Fig. 323**

Procession de la Fête-Dieu, place de Grève, fol. 53. Copie du XIXe siècle, **Fig. 325**

L'Annonce aux bergers, fol. 24 v. Copie du XIXe siècle, **Fig. 326**

HISTORIQUE

Duc de Bedford; Jacques Jouvenel des Ursins; en 1457, Raoul du Fou, évêque de Périgueux, d'Angoulême puis d'Evreux, décédé en 1511; au début du XIXe siècle, M. Masson de Saint Amand, préfet de l'Eure; Comte de Bruges du Mesnil (par l'intermédiaire de M. du Sommerard qui y fit quelques emprunts); acquis en 1849 par le prince Alexis Soltikof; acquis en 1861 par Ambroise Firmin-Didot qui le céda au prix coûtant à la Bibliothèque de la Ville de Paris; brûlé lors de l'incendie de l'Hôtel de Ville en 1871.

BIBLIOGRAPHIE

A. Firmin-Didot, 1861; R. Holmes, 1861; M. Vallet de Virville, 1866, pp. 25 – 42; M. Le Roux de Lincy et L. M. Tisserand, 1867, p. XXX n° 4, p. 537 et pl. coul., p. 585 n° 2; A. Erlande-Brandenburg, 1968, p. 27 n. 2; E. König, 1982, p. 213.

COMMENTAIRE

Cet important manuscrit, disparu en 1871, dans l'incendie de l'Hôtel de Ville de Paris, lors de la Commune, ne nous est pas entièrement inconnu. Par bonheur, il a été bien étudié cinq ans avant ce désastre par M. Vallet de Viriville dont je ne manquerai pas de résumer très brièvement les principales conclusions car son article de 1866 paraît totalement oublié. Si cet auteur eut à se plaindre — et avec combien de raison — de la Bibliothèque de la Ville de Paris qui, après avoir acquis le livre en 1861, en a interdit de reproduire, ne fût-ce qu'en dessin, la moindre miniature, trois enluminures historiées ont pu paraître en chromotypie dans le grand volume sur Paris de Le Roux de Lincy (1867; p. 537, *Procession de la Fête-Dieu place de Grève*, fol. 53; p. 585, *L'Annonce aux bergers*, fol. 24 v. et p. 537, *Exposition des reliques de la Sainte-Chapelle*, fol. 81 v.). Ce sont des images au dessin durci et aux couleurs faussées (**Fig. 325** et **326**). Mais, en 1968, A. Erlande Brandenburg retrouva au Musée de Cluny une copie (gouache) de l'*Exposition des reliques* faite en 1837 avec un soin et une délicatesse d'exécution tout à fait remarquables; à un mètre de distance on pourrait la prendre pour un original du XVe siècle. Elle mérite d'être reproduite en couleurs (**Fig. 323**).

La souche à racines, emblème bien connu du duc de Bedford, y figure dans les coins de la bordure gauche, en haut et en bas. Le seigneur agenouillé en prière est sans nul doute le régent de France. Et il est des plus probables que nous avons là une commémoration de l'ostentation publique des reliques de la Sainte Chapelle qui eut lieu le Vendredi saint, 21 avril 1424. C'était un acte de haute portée politique car il s'agissait d'une ancienne prérogative du roi de France. Jean de Lancastre duc de Bedford confirmait ainsi solennellement l'exercice de son office de régent du royaume au nom de son neveu, le petit roi Henri VI.

Cette date correspond aux nombreuses constatations qui ont amené M. Vallet de Viriville à conclure que le *Pontifical* à l'usage de Salisbury (Sarum use) a été commandé par Bedford et que l'exécution de l'illustration de sa première partie (trois quarts du texte, 176 folios sur un total de 227) était à situer entre 1424 et 1432. C'est la période du mariage du régent avec Anne de Bourgogne. Les initiales du couple, leurs attributs, leurs devises («A vous entier» – «J'en suis contente») apparaissaient sur de nombreux folios. Mais leurs armoiries ont été recouvertes par celles de Jacques (non Jean comme on le dit) Jouvenel des Ursins et, ensuite, souvent, par celles de Raoul du Fou, évêque de Périgueux.

Il y a de bonnes raisons de penser que ce livre somptueux, truffé de propagande politique, était destiné par Bedford à la Sainte-Chapelle. Le régent était parfaitement conscient du prestige de la royauté française dont ce sanctuaire rayonnait et il voulait s'en emparer. Un tel don correspondrait au tableau d'or émaillé avec des portraits de Henri V et de la reine Catherine qu'il a offert à l'église Notre-Dame de Paris et à la «chapelle» dont il enrichit la sacristie de la basilique de Saint-Denis.

Le trésorier de la Sainte-Chapelle était de 1420 à 1440, date de sa mort, Philippe de Rully, tout acquis aux Anglais, investi de cette charge importante par eux ou par les Bourguignons.

Mais, en 1443, c'était Jacques Jouvenel des Ursins qui exerça cette fonction pendant un an. C'est alors probablement (ou, peut-être, en 1449, lorsque, par ordre de Charles VII, il fit visiter les reliques de la Sainte-Chapelle aux ambassadeurs écossais) qu'il a pu prendre possession du *Pontifical*. Lorsque, en 1451, il devint évêque de Poitiers, il y a introduit des ajouts que les fêtes de Sainte-Radegonde et de Saint-Hilaire de Poitiers, ainsi que les citations explicites de cette ville, datent incontestablement entre 1451 et 1457, l'année de la mort de Jacques Jouvenel des Ursins (dont le testament cite «son grand Pontifical»). Les miniatures de l'*Annonce aux bergers* et de la *Procession de la Fête-Dieu* (**Fig. 325** et **326**), sont, à en juger par leurs costumes, de cette période-là. Précisons aussitôt que la ville dans le fond du paysage de l'*Annonce* ne saurait être Paris comme le croyait Le Roux de Lincy. Il ne semble pas non plus que cette silhouette citadine corresponde à celle de Poitiers (voir R. Favreau, *La ville de Poitiers à la fin du Moyen Age*, 2 vol., 1978).

Par contre, la valeur de la *Procession de la Fête-Dieu* pour l'iconographie parisienne est de tout premier ordre et cette image ne manque pas dans la plupart des histoires de Paris (**Fig. 325**). On y voit la place de Grève et l'ancienne Maison de Ville de la capitale, qu'on appelait la *Maison aux piliers*. Par cette colonnade elle n'est pas sans parenté avec les grandes maisons communales des cités flamandes et même italiennes. La miniature nous montre la Seine et, sur la rive gauche, une vue partielle de l'église Notre-Dame. Les maisons à colombages abondent.

Il est évident que ces copies interdisent des conclusions valables qui seraient tirées de l'analyse du style des personnages. Mais il est permis d'interroger dans ce sens la composition des scènes car, elle, n'a pas dû être déformée. Or, ce qui s'impose immédiatement dans la miniature de l'*Ostentation des reliques* (**Fig. 323**) c'est l'exceptionnelle hauteur de l'intérieur architectural (ou, si l'on veut, la taille diminutive des personnages qui produit cet effet). Trait de progrès dans la recherche spatiale partagé par très peu d'enlumineurs parisiens dans les années 1424 – 1432. Aucune des innombrables images du Maître de Bedford et de ses collaborateurs (notices 59 et 60), qu'elle soit grande ou petite, n'en témoigne. Dans la *Sainte-Chapelle* à la hauteur s'ajoute un rendu assez détaillé des vitraux, du mobilier et des reliques (dont l'étude mériterait un article spécial). Le seul artiste qui témoigne des préoccupations analogues est l'enlumineur parisien que M. Meiss (1974, p. 405) appela le

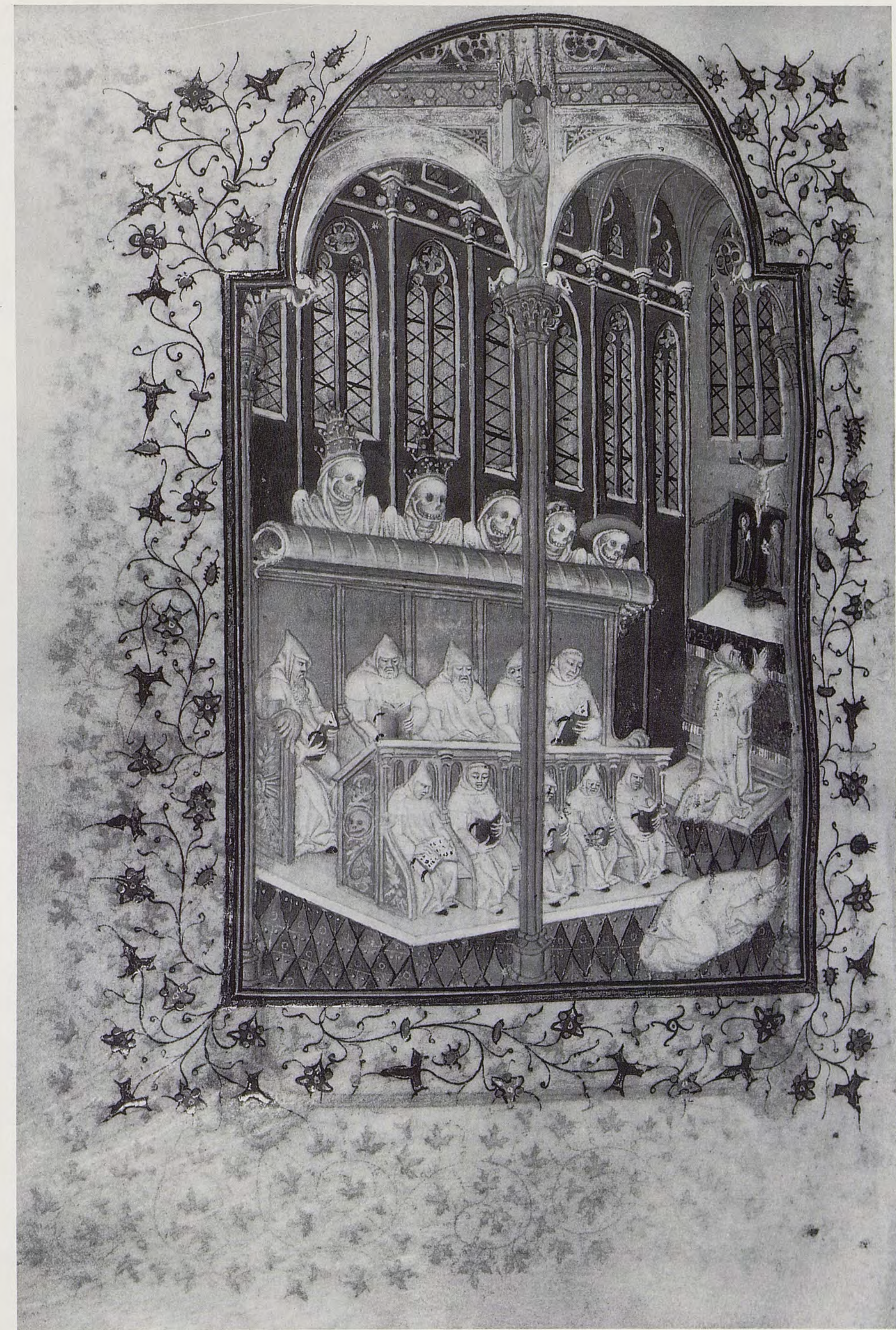


Fig. 324 Maître de Saint Jérôme. *Religieux dans le chœur d'une église*. Vers 1422? *Psautier d'Henri VI*. Londres, British Library, Cotton Domitian A. XVII, fol. 150 v.



Fig. 325 Copie du XIX[e] siècle de la miniature du fol. 53 du *Pontifical et Missel* de la Bibliothèque de la Ville de Paris brûlé en 1871.
Procession de la Fête-Dieu, place de Grève.
L'original a été peint entre 1451 et 1457 pour Jacques Jouvenel des Ursins, évêque de Poitiers.

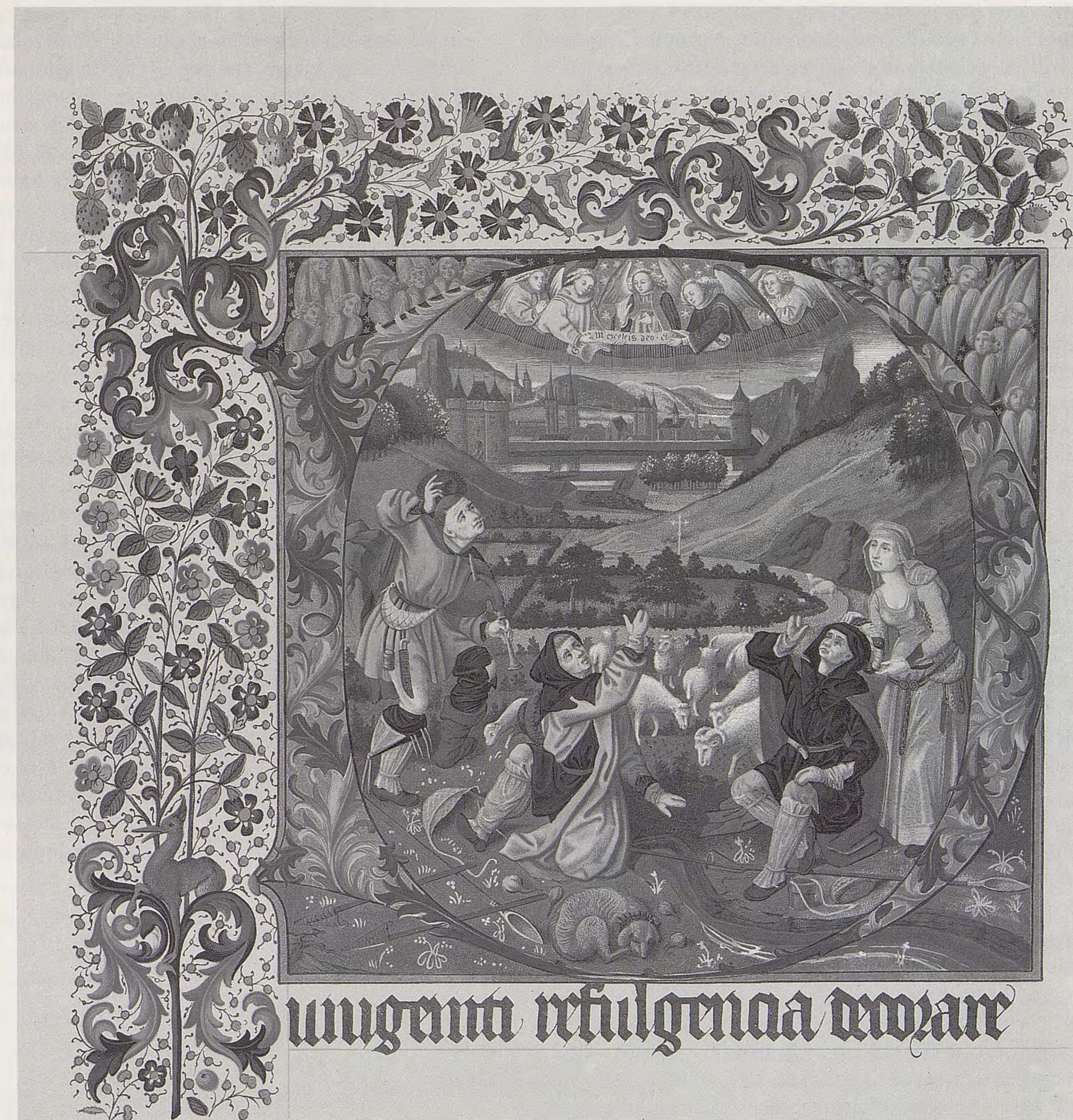


Fig. 326 Copie du XIX[e] siècle de la miniature du fol. 24 v. du *Pontifical et Missel* de la Bibliothèque de la Ville de Paris brûlé en 1871.
L'Annonce aux bergers. L'original a été peint entre 1451 et 1457, pour Jacques Jouvenel des Ursins, évêque de Poitiers.

Maître de Saint-Jérôme (l'auteur du fameux dessin de ce sujet ajouté à la *Bible moralisée* (ms. fr. 166) et longtemps attribué aux Limbourg). Etroitement lié aux trois peintres, peut-être même leur jeune frère Arnold, apprenti orfèvre à Nimègue, en 1417, il connaissait bien leur répertoire de motifs qu'il utilisa à partir de 1420 environ. C'est vers 1422 qu'il ajouta quelques miniatures au *Psautier* écrit vers 1410 mais offert au petit roi Henri VI (Londres, British Library, *Cotton Domitian* A. XVII). Ainsi s'avère son contact avec le milieu royal anglais de Paris. A côté du Maître de Boucicaut, les Limbourg, dès leurs *Belles Heures*, ont manifesté une tendance vers l'amplification des intérieurs ou des monuments par rapport aux personnages. Leur disciple persévéra dans cette voie: les nefs d'églises dans les miniatures ajoutées au *Psautier d'Henri VI* sont d'une hauteur inégalée dans l'enluminure parisienne (**Fig. 324**) (voir aussi J. Porcher, 1953, p. 22 et Fig. 16 et M. Meiss, 1974, Fig. 600). Hors de France, seule les dépasse l'église de la célèbre *Messe des Morts*, miniature ajoutée, vers 1420 – 1424, par Jan van Eyck aux *Heures de Turin*. Assez curieusement, M. Meiss, qui «créa» le Maître de Saint-Jérôme, omit de mentionner cet aspect majeur de son talent.

L'original de *L'Ostentation des reliques de la Sainte-Chapelle* était-il du Maître de Saint-Jérôme? L'affirmer serait friser l'imprudence car nous ne jugeons que d'après une bonne copie. Le suggérer à titre d'hypothèse est tentant.

Proposer un artiste serait encore plus téméraire devant les deux autres copies, mauvaises. A en juger par leur composition, les originaux, éxécutés entre 1451 et 1457, n'étaient pas nécessairement du même artiste. La *Procession de la Fête-Dieu* (**Fig. 325**), avec ses personnages et ses maisons étagées et aboutissant à un horizon arrondi sous un ciel ponctué de nuages, fait penser aux traditions du Maître de Bedford maniées par un artiste parisien comparable au Maître du Froissart Harley (Cat. Exp. New York, 1982, n° 85, Fig. 85a). La conception spatiale du paysage de l'*Annonce aux bergers* (**Fig. 326**) est plus homogène et moins archaïque. Elle n'est pas sans parenté avec la page consacrée au même sujet dans les *Heures à l'usage de Poitiers* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 1001, fol. 48, Cat. Exp. New York, 1982, n° 62, Fig. 62). Dans les deux images les bergers gesticulent vivement, le paysage s'étend très loin et très haut pour aboutir à une ville horizontale vue au-delà des montagnes symétriquement écartées. Le manuscrit de New York, dont la datation vers 1475 paraît trop tardive, serait néanmoins postérieur au *Pontifical* dont l'*Annonce aux bergers* a pu être exécutée à Poitiers et influencer l'autre. Il ne faut pas désormais oublier que Jacques Jouvenel des Ursins pouvait faire peindre des livres pendant son épiscopat à Poitiers, entre 1451 et 1457. Outre le *Pontifical*, son testament de 1457 mentionne un *Bréviaire* et un *Missel à l'usage de Poitiers*, que le prélat lègue à Yves Simon, l'un de ses familiers (signalés dans l'article de M. Vallet de Viriville, 1866, p. 39). Il est dommage que E. König (1982) n'ait pas tenu compte de cet article (qu'il mentionne) car cet historien apporta déjà des contributions importantes à notre connaissance de l'enluminure du XVe siècle, en particulier dans l'Ouest de la France. Son commentaire (p. 213) sur la confusion qui règne au sujet des peintres ayant travaillé pour les différents membres de la famille Jouvenel des Ursins aurait été sans doute différemment rédigé.

Peintre français de l'entourage du Maître de Bedford

travaillant à Paris vers 1430 – 1435

N° 62

Le Jugement Dernier

Paris, Musée des Arts Décoratifs. Inv. Pe. 1

Peinture sur panneau transposée sur toile
110 × 65 cm

Fig. 327

BIBLIOGRAPHIE

Ch. de Tolnay, 1932, p. 330 n. 10, Fig. 2 et 3; G. Ring, 1938, pp. 151, 155, Fig. 1, 4; 1939, p. 162, Fig. 119, n° 83; Ch. Sterling, 1941, répertoire p. 5 n° 15; G. Ring, 1949, p. 202 n° 76; E. Panofsky, 1953, p. 242, note 8; Z. Ameisenowa, 1959.

COMMENTAIRE

Le *Jugement Dernier* du Musée des Arts Décoratifs à Paris (**Fig. 327**) est malheureusement en bien mauvais état. Très mal restauré il y a fort longtemps, la plupart des personnages y ont été redessinés et retouchés. Un nettoyage et une restauration prudents et sensibles s'imposent. Leur résultat étonnera certainement en révélant dans les parties d'origine des finesses du modelé et des nuances des couleurs maintenant cachées ou alourdies. Cette mise en état importe particulièrement: il s'agit d'un panneau unique, le seul qui se rapproche de si près d'une enluminure produite à Paris que sa localisation dans cette ville ne fait pas de doute. C'est l'aspect altéré du tableau qui le rend si peu apprécié par la critique qu'on ne le reproduit jamais dans les ouvrages de synthèse (Panofsky le mentionne dans une note et les cinq volumes de Meiss le passent totalement sous silence); je l'ai cependant catalogué en 1941, en soulignant son intérêt.

L'importance du tableau n'a pas échappé à Ch. de Tolnay (1932) qui l'a publié mais y a vu une œuvre hollandaise, attribution unanimement rejetée par la critique. En 1938, G. Ring proposa trois attributions de tableaux aux artistes français du début du XVe siècle dont deux n'ont pu être retenues car, en fait, il ne s'agissait pas de peintres français. Mais la troisième, celle concernant le panneau du Musée des Arts décoratifs, était juste. Ayant reconnu dans le tableau des types caractéristiques du Maître de Bedford, G. Ring a suivi cette piste et retrouva dans la production de cet artiste une miniature représentant le Jugement Dernier

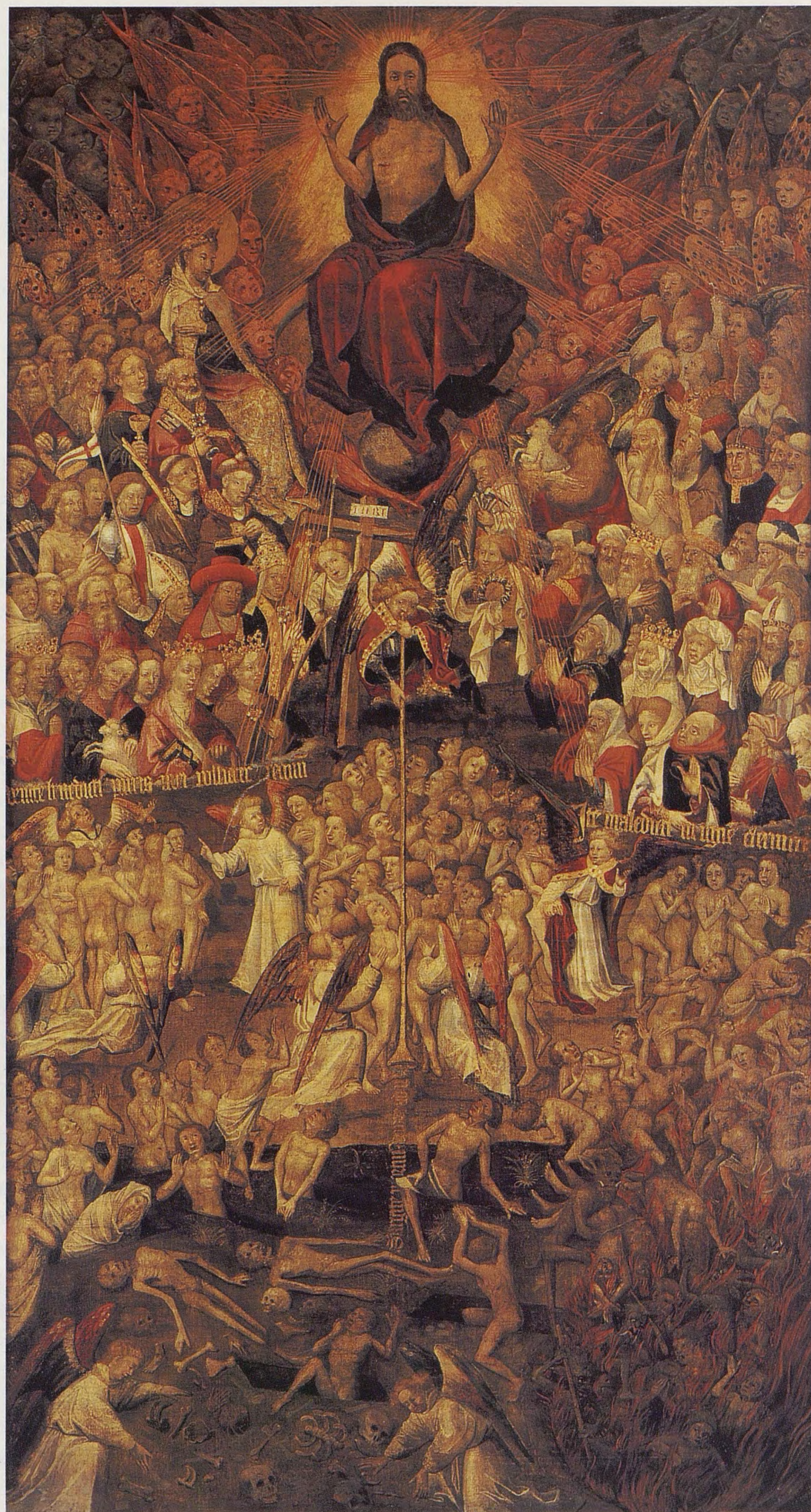


Fig. 327 Peintre de l'entourage du Maître de Bedford. *Le Jugement Dernier*. Vers 1430 – 1435.
Paris, Musée des Arts Décoratifs.

ds dossier
ekta / noir et blanc



Fig. 328 Attribué au Maître de Bedford. *Le Jugement Dernier. Heures dites de Sobieski*. Vers 1432 – 1436?
Windsor, The Royal Library, fol. 109.

d'une analogie frappante (*Heures dites de Sobieski*, dans les collections royales d'Angleterre, au château de Windsor (**Fig. 328**).

La miniature obéit aux mêmes données compositionnelles et comporte, surtout dans sa partie inférieure, de nombreux groupes et personnages quasi identiques. On y retrouve, en particulier, un thème iconographique très rare dans les représentations du Jugement Dernier : les anges qui rassemblent les ossements pour que les morts apparaissent devant le Juge entiers, tels qu'ils étaient dans la vie. Il est possible que le peintre ait ici combiné le passage d'Ézéchiel (37) où il est question des ossements qui se rapprochent les uns des autres sous l'action de l'Esprit et le texte capital de Mathieu (24, 31) où il est question des anges lors du jugement.

Mais sa partie supérieure diffère de celle du tableau où les saints sont multipliés et dominés par le Christ strictement frontal, les deux bras symétriquement levés et les mains montrant les plaies de la crucifixion. Ce n'est pas uniquement le Christ-Juge de la miniature dont le bras droit accueille et le bras gauche condamne, c'est le Christ à la fois Juge et Rédempteur. Cette grande figure hiératique donne un ton plus sévère à l'atmosphère spirituelle du tableau, plus anecdotique, plus courtoise dans la miniature.

Dès qu'on a observé cette différence, on ne cesse de constater dans le tableau des traits qui concourent à un but déterminé : fournir à ce dense grouillement de personnages une structure visant à une autorité monumentale. C'est d'abord l'axe central qui continue celui du Christ par l'extraordinaire allongement du buccin dont sonne l'archange saint Michel. C'est ensuite, pour répondre à cette division verticale, la division horizontale par les deux inscriptions qui séparent le Ciel, peuplé de saints et d'élus, de la Terre où s'accomplit la distinction entre les sauvés et les damnés («venite benedicti...» et «ite maledicti...». C'est enfin – du moins autant qu'on puisse en juger avant le nettoyage – la volontaire réduction spatiale de la terre au premier plan. Ce sont des plaines arides où ne poussent que quelques touffes de plantes. Ces trois éléments d'organisation de la composition existent aussi dans la miniature. Mais ils sont beaucoup moins prononcés, de sorte que la scène entière y est plongée dans un espace aérien plus profond. A cet égard, le traitement de la terre au premier plan est significatif. C'est un vrai paysage dont les arbres diminuent avec l'éloignement et dont on devine la profondeur cachée par le cartel portant un texte. Il est évident que le peintre du tableau voulait le rendre moins illusionniste, plus monumental : ce panneau haut de plus d'un mètre devait être le retable d'un autel privé.

Les saints à dextre du Christ sont dans ce tableau non seulement plus nombreux mais mieux caractérisés par leurs attributs que dans la miniature. L'un d'eux, absent dans cette page, est un chevalier en armure qui brandit un pennon à croix rouge. C'est saint Georges, patron par excellence des Anglais. Le petit retable du Musée des Arts Décoratifs a pu être peint à Paris, vers 1430 – 1435, pour un seigneur anglais de l'entourage du duc de Bedford. Les illustrations les plus tardives des *Heures Sobieski* paraissent dater des années 1432 – 1436. Comme dans le *Baptême du Christ* du *Bréviaire du duc de Bedford,* (**Fig. 312**), le drapé des anges au premier plan est eyckien (postérieur à 1432) et tel est aussi le cas des anges qui ramassent les ossements dans le tableau du *Jugement Dernier.* La datation de ce panneau vers 1430 – 1435 paraît raisonnable.

Son auteur connaissait bien l'oeuvre du Maître de Bedford et son atelier. Le Christ levant les bras et montrant ses plaies, les anges porteurs des instruments de la Passion, un ange qui ramasse les ossements apparaissent dans le Jugement Dernier des *Heures de Dunois* (Londres, British Library, H.Y. Thompson, 3, fol. 32 v. ; repr. *in* E. König, 1983, Fig. 113). Cette miniature est encore plus nettement soumise à l'effet de profondeur spatiale que le Jugement Dernier des *Heures dites de Sobieski* à Windsor.

En 1938, G. Ring et, en 1941, moi-même nous avons attribué le tableau du Musée des Arts Décoratifs, dont nous avons pu apprécier la haute qualité, au Maître de Bedford lui-même. Mais c'était encore l'époque où l'étude approfondie de ce peintre, de son atelier et des œuvres marquées par son art n'existait pas. Depuis, les travaux de Miss E. Spencer ont montré toute la complexité de ce grand groupe d'enlumineurs, la difficulté de dégager leurs personnalités (voir les notices 59, 60, 61). Dans l'état où se trouve ce tableau, il serait tout à fait gratuit de tenter d'identifier son auteur avec le Maître de Bedford lui-même où l'un de ses satellites. Tout ce qu'on peut dire c'est qu'il est du pinceau de l'un des meilleurs, des plus raffinés d'entre eux.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 11 Maître Honoré.
Un roi dicte le droit. Décret de Gratien. Peu avant 1288.
Tours, Bibliothèque municipale, ms. 558, fol. 1.

Fig. 12 Maître Honoré.
Un roi dicte le droit. Décret de Gratien. (Détail).
Peu avant 1288.
Tours, Bibliothèque municipale, ms. 558, fol. 1.

Fig. 13 Maître Honoré.
Les sept Vierges arrosant les arbres du jardin des Vertus.
La Somme le Roy. 1290-1295 environ.
Londres, British Library, Ms. Add. 54180, fol. 69 v.

Fig. 14 Maître Honoré.
La vertu de Miséricorde. La Somme le Roy.
1290-1295 environ.
Londres, British Library, Ms Add. 54180, fol. 136 v.

Fig. 15 Maître Honoré.
Onction de David; David et Goliath.
Bréviaire de Philippe le Bel. Avant 1296.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1023, fol. 7 v.

Fig. 16 Enlumineur de la suite de Maître Honoré.
La Crucifixion. Missel à l'usage de Paris. Vers 1315 – 1320.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 861, fol. 147 v.

Fig. 17 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Saint Denis et ses compagnons devant les chrétiens mis à mort.
En bas, le Grand Pont de Paris et les moulins.
La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2090, fol. 37 v.

Fig. 18 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Rome païenne demande du secours contre saint Denis.
La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2091, fol. 115.

Fig. 19 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Gilles de Pontoise, abbé de Saint-Denis, présente le manuscrit au roi Philippe V le Long, en 1317.
La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2090, fol. 4 v.

Fig. 20 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Saint Denis charge saint Saintin et saint Antonin d'écrire sa biographie. La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2091, fol. 125.

Fig. 21 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Approvisionnement de Paris en vin (sur le pont) et en charbon (sur la Seine). La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2091, fol. 1 détail.

Fig. 22 Atelier d'enluminure travaillant à Paris vers 1315 – 1320.
Boutiques et cavalier un faucon au poing (sur le pont); clercs ou étudiants chantant en barque sur la Seine.
La Vie de saint Denis. 1317.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2091, fol. 99 détail.

Fig. 23 Maître du Roman de Fauvel.
Un charivari. Le Roman de Fauvel. Vers 1320.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 146, fol. 34.

Fig. 24 Maître du Roman de Fauvel.
La Fontaine de Jouvence. Le Roman de Fauvel. Vers 1320.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 146, fol. 42.

Fig. 25 Maître du Roman de Fauvel.
Une joute. Le Roman de Fauvel. Vers 1320.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 146, fol. 40 v.

Fig. 27 Jean Pucelle.
Le mois de Novembre. Bréviaire de Belleville.
Vers 1323-1326.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10483, fol. 6.

Fig. 28 Jean Pucelle.
Le mois de Décembre. Bréviaire de Belleville.
Vers 1323-1326.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10483, fol. 6 v.

Fig. 29 Jean Pucelle.
Absalon suspendu à un arbre. Bréviaire de Belleville.
Vers 1323-1326.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10483, fol. 31.

Fig. 30 Francesco da Barberino.
Allégorie de l'Industrie. 1310 environ.
Documenti d'Amore.
Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 22.

Fig. 31 Francesco da Barberino.
Allégorie de la Constance. 1310 environ.
Documenti d'Amore.
Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 46.

Fig. 32 Francesco da Barberino.
Allégorie de l'Espérance. 1310 environ.
Documenti d'Amore.
Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 55.

Fig. 33 Enlumineur italien inconnu (d'après le croquis de Francesco da Barberino).
Allégorie de l'Espérance. Vers 1320-1325.
Documenti d'Amore.
Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 66.

Fig. 34 *Reconstruction par Valentiner du tombeau de l'évêque Antonio degli Orsi sculpté par Tino da Camaino*, 1321.

Fig. 35 Tino da Camaino.
Une Vertu soutenant le sarcophage du monument funéraire de l'évêque A. degli Orsi, 1321.
Francfort, Liebig Haus.

Fig. 36 Francesco da Barberino.
Allégorie du Château de l'Amour. (Détail: *les Vertus servantes de l'Amour*). 1310 environ. *Documenti d'Amore*.
Rome, Bibliothèque Vaticane, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 1.

Fig. 37 Giovanni Pisano.
Sculpture.
Symbole de l'Evangéliste saint Matthieu. (Détail). Pistoia. Eglise S. Andrea.

Fig. 38 Jean Le Noir.
Le mois d'août. Heures de Jeanne de Navarre. 1336-1340.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3145, fol. 7 v.

Fig. 39 Jean Pucelle et un collaborateur.
L'Annonciation. Bréviaire de Belleville. Vers 1323-1326.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10483, fol. 163 v.

Fig. 40 Jean Pucelle.
L'Annonciation. Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
Reproduction grandeur nature.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 16.

Fig. 41 Jean Pucelle.
La reine Jeanne en prière devant la statue de saint Louis.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
Reproduction grandeur nature.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 102 v.

Fig. 42 Jean Pucelle.
L'Arrestation du Christ.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 15 v.

Fig. 43 Jean Pucelle.
Le Christ devant Pilate. La Visitation.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 34 v. et 35 v.

Fig. 44 Jean Pucelle.
Le Portement de Croix. L'Annonce aux Bergers.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 61 v. et 62.

Fig. 45 Jean Pucelle.
La Crucifixion. L'Adoration des Mages.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 68 v. et 69

Fig. 46 Jean Pucelle.
La Déploration du Christ. La Fuite en Egypte.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 82 v. et 83.

Fig. 47 Jean Pucelle.
La reine Jeanne en prière devant la statue de saint Louis.
Saint Louis se faisant donner la discipline.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 102 v. et 103.

Fig. 48 Jean Pucelle.
Miracle du Bréviaire rapporté à saint Louis dans sa prison.
Page ornée de monstres hybrides et de figures drolatiques.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 154 v. et 155.

Fig. 49 Jean Pucelle.
Saint Louis recueillant les restes des chrétiens massacrés à Sidon. Page ornée de monstres et de figures drolatiques.
Heures de Jeanne d'Evreux. 1325 – 1328.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Acc. 54 (1.2), fol. 159 v. et 160.

Fig. 50 Jean Pucelle et son atelier.
Le Miracle comment Notre Dame fut ferue d'un quarel au genoil. Miracles de Notre Dame. 1330 – 1335.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. fr. 24541, fol. 70 v.

Fig. 51 Jean Pucelle et son atelier.
Le Miracle du sarrazin qui donna l'ymage Notre Dame.
Miracles de Notre Dame. 1330 – 1335.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. fr. 24541, fol. 67 v.

Fig. 52 Jean Le Noir.
L'Annonciation.
Lettrine: *Jeanne de Navarre devant la Vierge à l'Enfant.*
Bas de page: *Le Jeu de colin-maillard?*
Heures de Jeanne de Navarre. 1336 – 1340.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3145, fol. 39.

Fig. 53 Jean Le Noir.
La Trinité. Heures de Jeanne de Navarre. Vers 1336 – 1340.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3145, fol. 11.

Fig. 54 Jean Le Noir.
La rencontre des trois Morts et des trois Vifs.
Psautier de Bonne de Luxembourg. 1348-1349.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Inv. 69.86, fol. 321 v. et 322.

Fig. 55 Attribué à Francesco Traini.
Triomphe de la Mort. Détail. Vers 1342.
Pise, Campo Santo.

Fig. 56 Jean Le Noir.
Le Fou. Psautier de Bonne de Luxembourg. 1348-1349.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Inv. 69.86, fol. 83 v.

Fig. 57 Francesco Laurana.
Triboulet, le bouffon du Roi René. Vers 1460.
Relief en marbre.
Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum.

Fig. 58 Jean Le Noir et son atelier.
Le mois de janvier – Janus.
Psautier de Bonne de Luxembourg. 1348-1349.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection. Inv. 69.86, fol. 1 v.

Fig. 59 Jean Le Noir.
Annonce aux Bergers et Montée au Calvaire.
Heures de Yolande de Flandre. 1355 environ.
Londres, British Library, Yates Thompson 27, fol. 70 v.

Fig. 60 Jean Le Noir.
Fuite en Egypte et Mise au tombeau.
Heures de Yolande de Flandre. 1355 environ.
Londres, British Library, Yates Thompson 27, fol. 86 v.

Fig. 61 Jean Le Noir.
La mort d'Absalon. Bréviaire de Charles V. 1364-1370.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1052, fol. 232.

Fig. 62 Jean Le Noir.
Charles V en prière devant Dieu le Père (ou le Christ).
Le Jugement Dernier. Bréviaire de Charles V. 1364-1370.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1052, fol. 261.

Fig. 63 Jean Le Noir et le présumé Jacquemart de Hesdin.
L'Annonciation surmontée du *Christ de Pitié* entre la *Vierge à l'Enfant* et *saint Jean-Baptiste* entourée de *douze apôtres* et de *David* (en bas, au centre).
Dans l'initiale: *le duc de Berry en prière. Petites Heures du duc de Berry.* Vers 1375.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 22.

Fig. 64 Jean Le Noir.
L'Arrestation du Christ.
Dans l'initiale: *Le Christ au Jardin des Oliviers.*
Bas de page: *Judas acceptant le prix de sa trahison.*
Petites Heures du duc de Berry. Vers 1375.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 76.

Fig. 65 Jean Le Noir.
Le Christ aux outrages.
Petites Heures du duc de Berry. Vers 1375.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 82.

Fig. 66 Jean Le Noir.
La Flagellation. Petites Heures du duc de Berry. Vers 1375.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 83 v.

Fig. 67 Jaquet Maci.
Bordure de filigrane. Vers 1345-1350.
Evangéliaire à l'usage de Paris.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 161, fol. 18.

Fig. 68 Jaquet Maci.
Bordure de filigrane. Vers 1345-1350.
Evangéliaire à l'usage de Paris.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 161, fol. 210 v.

Fig. 69 Enlumineur de la suite de Jean Pucelle,
actif vers 1335-1345.
La séance solennelle terminant le procès de Robert d'Artois, le 6 août 1332.
Actes du procès de Robert d'Artois.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 18437, fol. 2.

Fig. 70 *Copie exécutée pour Gaignières.*
Même sujet que celui de la **Fig. 69**.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 32.

Fig. 71 Enlumineur parisien travaillant au milieu du XIV[e] siècle.
L'Annonciation. Mitre brodée.
Eglise de Sixt (Haute-Savoie).

Fig. 72 Enlumineur parisien travaillant au milieu du XIV[e] siècle.
Couronnement de la Vierge. Saint Paul. Saint Pierre.
Mitre brodée. Eglise de Sixt (Haute-Savoie).

Fig. 73 Copie du XVII[e] siècle d'un tableau italien
(peint en 1342 – 1343 par Matteo Giovannetti?)
représentant *Jean le Bon recevant du pape un diptyque italo-byzantin lors de sa visite en Avignon, en 1342.*
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 85-88.

Fig. 74 Matteo Giovannetti.
Voûtes à décor de mosaïque.
Détail de la *Légende de saint Martial.* 1344 – 1346. Fresque.
Avignon, Palais des Papes.

Fig. 75 Copie du XVII[e] siècle d'un tableau italien
(peint en 1342 – 1343 par Matteo Giovannetti?)
représentant *Jean le Bon recevant du pape un diptyque italo-byzantin, lors de sa visite en Avignon, en 1342.* (Détail).
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 85-88.

Fig. 76 Pietro Lorenzetti.
Le pape Honorius III confirme la règle de l'ordre du Carmel. 1329.
Sienne, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 77 Peintre travaillant au milieu du XIV[e] siècle, pour le roi de France.
Portrait de Jean II le Bon, roi de France (1319 – 1364).
Vers 1349.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 78 Copie du XVII[e] siècle du *Portrait de Jean II le Bon, roi de France.*
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 84.

Fig. 79 Enlumineur français.
Histoire de Samson et Dalila.
Bible moralisée de Jean le Bon. Vers 1349 – 1352.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 167, fol. 59.

Fig. 80 Maître du Remède de Fortune.
Scènes de la vie de saint Paul.
Bible moralisée de Jean le Bon. Vers 1349 – 1352.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 167, fol. 285 v.

Fig. 81 Maître du Remède de Fortune.
La chasse miraculeuse de Dagobert. Missel de Saint-Denis.
Vers 1350.
Londres, Victoria and Albert Museum, ms. 1346-1891, fol. 261.

Fig. 82 Maître du Remède de Fortune.
Le miracle de la guérison du lépreux. Missel de Saint-Denis.
Vers 1350.
Londres, Victoria and Albert Museum, ms. 1346-1891, fol. 256 v.

Fig. 83 Maître du Remède de Fortune.
Le Verger Mystérieux. Œuvres de Guillaume de Machaut.
Vers 1350.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 103.

Fig. 84 Maître du Remède de Fortune.
L'arrivée de l'auteur au château de la dame qu'il aime. Œuvres de Guillaume de Machaut. Vers 1350.
«Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 23.

Fig. 85 Maître du Remède de Fortune.
Le Festin. Œuvres de Guillaume de Machaut.
Vers 1350.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 55.

Fig. 86 Maître du Remède de Fortune.
La Danse. Œuvres de Guillaume de Machaut.
Vers 1350.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 51.

Fig. 87 Copie du XVII[e] siècle du retable disparu conservé autrefois dans la chapelle Saint-Michel du Palais de la Cité à Paris.
Le Calvaire avec, à gauche, les donateurs, le roi Philippe VI, son petit-fils Charles protégé par saint Louis de France et, à droite, la reine Blanche de Navarre-Evreux protégée par saint Denis. 1350.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 89.

Fig. 88 Artiste français.
Etudes de personnages courtois (pour un *Jardin d'Amour*?). Vers 1350 – 1355.
Berlin, Staatliche Museen Preussicher Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Fig. 89 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIV[e] siècle.
Mise au tombeau et six apôtres. Mitre peinte.
Vers 1350 – 1360.
Paris, Musée de Cluny.

Fig. 90 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIV[e] siècle
Mise au tombeau et six apôtres. Détail. Mitre peinte.
Vers 1350 – 1360.
Paris, Musée de Cluny.

Fig. 91 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIV[e] siècle.
Anges sur les fanons de la mitre peinte (**Fig. 89**).
Ils surmontent la *Vierge à l'Enfant* et l'*évêque donateur.*
Vers 1350 – 1360.
Paris, Musée de Cluny.

Fig. 92 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIV[e] siècle.
Résurrection et six apôtres. Mitre peinte (verso).
Vers 1350 – 1360.
Paris, Musée de Cluny.

Fig. 93 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIV[e] siècle.
Résurrection et six apôtres. Détail. Mitre peinte.
Vers 1350 – 1360.
Paris, Musée de Cluny.

Fig. 94 Peintre parisien travaillant dans le troisième quart du XIV[e] siècle.
L'évêque donateur devant la Vierge à l'Enfant, dessous les *Anges,* sur les fanons de la mitre peinte **Fig. 89.**
Vers 1350 – 1360.
Paris, Musée de Cluny.

Fig. 95 Maître de la Bible de Jean de Sy.
Agar abreuvant Ismaël. Abraham et Abimélech.
Bible de Jean de Sy. Vers 1355 – 1357.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 34.

Fig. 96 Maître de la Bible de Jean de Sy.
Abraham conduit Isaac au sacrifice.
Bible de Jean de Sy. Vers 1355 – 1357.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 35 v.

Fig. 97 Maître de la Bible de Jean de Sy.
Deux scènes de la rencontre d'Eliézer et de Rebecca.
Bible de Jean de Sy. Vers 1355 – 1357.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 40 v.

Fig. 98 Maître de la Bible de Jean de Sy.
Voyage d'Abraham. Bible de Jean de Sy.
Vers 1355 – 1357.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 16.

Fig. 99 Maître de la Bible de Jean de Sy.
Abraham reproche à Abimélech d'avoir usurpé un puits.
Bible de Jean de Sy. Vers 1355 – 1357.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15397, fol. 34 v.

Fig. 100 *Dieu le Père reproche la chute à Adam et Eve.*
Porte de bronze de Hildesheim, milieu du vantail gauche.
Commandé en 1006.

Fig. 101 Copie du XVI[e] siècle du *Portrait imaginaire d'Herictonius.*
Généalogie des Luxembourg. Fresque vers 1356 – 1358.
Prague, Narodni Galerie, Codex Heidelbergensis, fol. 17.
Porte de bronze de Hildesheim, vantail gauche.
Commandé en 1006.

Fig. 102 Maître de la Généalogie des Luxembourg.
Judith avec la tête d'Holopherne. Vers 1355 – 1356.
Peinture murale.
Prague, aile sud du cloître du monastère d'Emmaüs.

Fig. 103 Attribué au Maître de la Bible de Jean de Sy.
Portrait du roi Charles V de France. Charte concernant l'apanage du duc d'Orléans. 1367.
Paris, Archives Nationales, J. 358, n° 12.

Fig. 104 Maître de la Bible de Jean de Sy.
Amour présente à l'auteur Doux Penser, Plaisance et Espérance. 1375 environ. *Guillaume de Machaut: Œuvres.*
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1584, fol. D.

Fig. 105 Maître de la Bible de Jean de Sy.
Nature présente à l'auteur Sens, Rhétorique et Musique.
1375 environ. *Guillaume de Machaut: Œuvres.*
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1584, fol. E.

Fig. 106 Maître de la Bible de Jean de Sy.
Débat du clerc et du chevalier. Le Songe du Verger. 1378.
Londres, British Library, ms. Royal 19 C IV, fol. IV.

Fig. 107 Peintre de l'entourage du Maître de la Bible de Jean de Sy.
Quatre scènes de l'enfance du Christ: Nativité, Adoration des Mages, Massacre des Innocents, Fuite en Egypte. Bible historiale de Jean de Vaudetar. 1371.
La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 B 23, fol. 467.

Fig. 108 Jean Bondol.
Jean de Vaudetar présente la Bible au roi Charles V. Bible historiale de Jean de Vaudetar. 1371.
La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 B 23, fol. 2.

Fig. 109 Copie de la même scène faite pour Roger de Gaignières.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 12, fol. 4.

Fig. 110 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
Un Ange remet un roseau à saint Jean pour qu'il mesure les dimensions du Temple.
Tenture de l'Apocalypse. Scène 29 (XI, 1-2).
Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 111 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
Saint Jean voit la Jérusalem nouvelle.
Tenture de l'Apocalypse. Scène 80 (XXI, 1-8).
Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 112 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
La mesure de la Jérusalem nouvelle.
Tenture de l'Apocalypse. Scène 81 (XXI, 9-22).
Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 113 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
La moisson des élus.
Tenture de l'Apocalypse. Scène 53 (XIV, 14 – 17).
Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 114 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381. *Un groupe de vieillards.*
Tenture de l'Apocalypse. Détail de la scène 7 (V,6).
Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 115 *Portrait imaginaire de Charles le Chauve.*
Copie du XVI[e] siècle d'après le Maître de la Généalogie des Luxembourg, fresque de 1356-1357 au château de Karlstein.
Prague, Narodni Galerie, Codex Heidelbergensis, fol. 40.

Fig. 116 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
Saint Michel et ses anges combattent le dragon et le précipitent sur la terre.
Tenture de l'Apocalypse. Scène 36 (XII, 7 – 12).
Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 117 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
Un ange, à côté duquel est placé l'Agneau, prédit le supplice sans fin de ceux qui ont adoré la Bête.
Tenture de l'Apocalypse. Scène 51 (XIV, 9 – 12).
Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 118 Tapisserie d'après les modèles fournis par Jean Bondol entre 1374 et 1381.
Cinquième trompette. Premier malheur. Chute d'une étoile symbolisant Satan qui reçoit la clé du puits de l'abîme.
Tenture de l'Apocalypse. Scène 24 (IX, 1 – 11).
Angers, Musée des Tapisseries.

Fig. 119 Peintre français travaillant vers 1372.
Copie du XVII[e] siècle des volets jadis dans la chapelle Saint-Hippolyte à Saint-Denis.
Volet gauche: *Le roi de France Philippe VI (ou le roi Charles V?) présenté par saint Hippolyte.*
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 90.

Fig. 120 Peintre français travaillant vers 1372.
Copie du XVII[e] siècle des volets jadis dans la chapelle Saint-Hippolyte à Saint-Denis.
Volet droit: *Blanche de Navarre et sa fille Jeanne de France présentées par saint Louis de France.*
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 11, fol. 91.

Fig. 121 Enluminure ornant l'initiale de l'acte de juin 1372 par lequel la reine Blanche de Navarre fonde deux messes quotidiennes dans la chapelle Saint-Hippolyte à Saint-Denis.
A gauche, *la reine Blanche tenant un modèle de chapelle et suivie de sa fille Jeanne est sous la protection des saints Denis, Paul et Pierre.* A droite, *le roi Philippe VI est présenté par saint Hippolyte à saint Jean-Baptiste.*
Paris, Musée des Archives Nationales, 1872, acte n° 394, p. 226.

Fig. 122 *Louis X le Hutin remet à l'archevêque de Rouen le Grand Coutumier de Normandie.*
Grand Coutumier de Normandie. Vers 1330 – 1340.
Paris, Petit-Palais, ms. Dutuit n° 95, fol. 1.

Fig. 123 Copie du XVII[e] siècle du *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis.*
Charles V recevant l'hommage de Louis II, duc de Bourbon, pour le comté de Clermont-en-Beauvaisis. Vers 1376.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 12, fol. 8.

Fig. 124 Copie du XVII[e] siècle du Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis.
L'hommage du seigneur de Bulles. Vers 1376.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 13, fol. 28.

Fig. 125 Copie du XVII[e] siècle du *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis.*
L'hommage du seigneur de Bulles devant son château et sa ville. Vers 1376.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20082, fol. 171.

Fig. 126 Copie du XVII[e] siècle du *Registre des Fiefs du comté de Clermont-en-Beauvaisis.*
La reine Jeanne de Bourbon accompagnée de ses enfants rencontre sa mère lors d'une chasse. Vers 1376.
Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa. 12, fol. 95.

Fig. 127 Maître du Parement de Narbonne.
Le Parement de Narbonne. Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 128 Maître du Parement de Narbonne.
La Crucifixion.
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 129 Maître du Parement de Narbonne.
Le roi Charles V.
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 130 Maître du Parement de Narbonne.
La reine Jeanne de Bourbon.
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 131 Maître du Parement de Narbonne.
L'Eglise et le prophète Isaïe.
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 132 Maître du Parement de Narbonne.
La Synagogue et le roi David.
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 133 Maître du Parement de Narbonne.
L'Arrestation du Christ, la Flagellation et le Portement de Croix.
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 134 Maître du Parement de Narbonne.
La Mise au tombeau, la Descente aux limbes et l'Apparition à la Madeleine (Noli me tangere).
Détail du *Parement de Narbonne.* Vers 1375.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 135 Maître du Parement de Narbonne.
Archer. Dessin. Oxford, Christ Church.

Fig. 136 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand.
Les parents de Jésus viennent le chercher au Temple. Vers 1380.
Autres membres de l'atelier: initiale: *Hérode envoie ses bourreaux.*
Bas de page: *Le Massacre des Innocents.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 62.

Fig. 137 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand.
L'Adoration des Mages. Vers 1380.
Autres membres de l'atelier: initiale: *L'ange apparaît aux Mages endormis.*
Bas de page: *Les Mages devant Hérode.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 50.

Fig. 138 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand.
Les Noces de Cana. Vers 1380.
Autres membres de l'atelier: initiale: *Le Christ bénit les pains et les poissons.*
Bas de page: *Les invités mangent les pains et les poissons.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 68.

Fig. 139 Maître du Parement de Narbonne.
Le Couronnement de la Vierge. Vers 1380.
Autres peintres: initiale: *L'Assomption.*
Bas de page: *La mort de la Vierge.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Natinale, n. a. lat. 3093, p. 76.

Fig. 140 Maître du Parement de Narbonne.
Le Christ de Pitié. Vers 1380.
Autres peintres: Initiale d'un enlumineur du XV[e] siècle: *Portrait d'une dame inconnue en costume vers 1470, propriétaire du manuscrit.*
Bas de page: *Saint Jean-Baptiste et la Descente aux Limbes.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 155.

Fig. 141 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand.
L'Arrestation du Christ. Vers 1380.
Autres peintres: initiale: *Le Christ au Jardin des Oliviers.*
Bas de page: *Judas reçoit le prix de sa trahison.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 181.

Fig. 142 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand.
Le Christ devant Caïphe. Vers 1380.
Autres peintres: initiale: *Le Christ aux outrages.*
Bas de page: *Le Christ devant Anne.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 189.

Fig. 143 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand.
La Flagellation. Vers 1380.
Autres peintres: initiale: *Le Christ devant Pilate.*
Bas de page: *Le Christ devant Hérode.*
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 197.

Fig. 144 Enlumineur probablement allemand exploitant une composition du Maître du Parement de Narbonne.
Le Portement de Croix. Vers 1380.
Autres peintres: initiale: *Pilate se lave les mains*.
Bas de page: *Ecce Homo*.
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 203.

Fig. 145 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand.
L'Annonciation. Vers 1380.
Autres peintres: initiale avec la *Vierge filant nourrie par un ange*.
Bas de page: *Le mariage de la Vierge*.
Sur la marge, enlumineur du XV[e] siècle: *Portrait d'une dame en costume vers 1470, propriétaire du manuscrit*.
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 2.

Fig. 146 Maître du Parement de Narbonne et un peintre probablement flamand.
La Visitation. Vers 1380.
Autres peintres: initiale avec la *Vierge et saint Joseph*.
Bas de page: *Un ange avertissant saint Joseph* et *Joseph et Marie arrivant à Bethléem*.
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3093, p. 28.

Fig. 147 Atelier du Maître du Parement de Narbonne.
La Vierge et saint Jean l'Evangéliste (d'après un modèle byzantin). Vers 1380.
Autres peintres: initiale: *Christ en Croix avec la Vierge et saint Jean*.
Bas de page: *La Vierge et saint Jean recommandant au Christ un jeune prince (Charles VI?)*.
Très Belles Heures de Notre Dame du duc de Berry.
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, R.F. 2024.

Fig. 148 *Entrée à Paris de l'empereur Charles IV de Bohême et de son fils Wenceslas, roi des Romains, conduits par Charles V, roi de France, en 1378*.
Grandes Chroniques de France de Charles V. 1375 – 1379.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2813, fol. 470 v.

Fig. 149 Jean Fouquet.
Entrée à Constantinople du roi Louis VII le Jeune et de l'empereur Conrad II.
Grandes Chroniques de France. Vers 1460.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 6465, fol. 202.

Fig. 150 *Festin offert à l'empereur Charles IV de Bohême et à son fils Wenceslas, roi des Romains, par Charles V, roi de France, dans la grande salle du Palais, en 1378*.
Grandes Chroniques de France de Charles V. 1375-1379.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2813, fol. 473 v.

Fig. 151 *Couronnement de Charles VI, roi de France, 16 septembre 1380*.
Grandes Chroniques de France de Charles V. Vers 1381.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2813, fol. 3 v.

Fig. 152 Peintre du duc de Berry.
Mise au tombeau.
Vers 1400 – 1405.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 153 Pol et Jean Limbourg.
Mise au tombeau. 1402 et 1403. *Bible moralisée*.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 166, fol. 17 v.

Fig. 154 Les frères Limbourg.
Mise au tombeau. Vers 1406 – 1408.
Belles Heures du duc de Berry.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, fol 152.

Fig. 155 Peintre du duc de Berry.
Mise au tombeau. *Inversée*. Vers 1400 – 1405.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 156 Peintre du duc de Berry.
Le duc de Berry. Vers 1400 – 1405. Détail de la **Fig. 152**.

Fig. 157 H. Holbein le Jeune.
Portrait du duc de Berry. Dessin.
Bâle, Kupferstichkabinett, Inv. 1662. 125.

Fig. 158 *Jean de Berry reçu par saint Pierre à l'entrée du Paradis*.
Grandes Heures du duc de Berry . Avant 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 919, fol. 96.

Fig. 159 Peintre du duc de Berry.
Tête du Christ. Vers 1400 – 1405. Détail de la **Fig. 152.**

Fig. 160 Jean de Beaumetz.
Tête du Christ. Détail du *Calvaire au moine Chartreux*. 1390 – 1395.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 161 *Descente de Croix avec un laïc tenant le vase aux aromates*.
Livre d'Heures exécuté très probablement à Paris, vers 1415.
New York, collection particulière.

Fig. 162 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
Le Christ mené au prétoire.
Très Belles Heures du duc de Berry. Vers 1400.
© Bibliothèque royale Albert I[er], Bruxelles, manuscrit 11060-1, p. 165.

Fig. 163 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
Le couronnement d'épines.
Très Belles Heures du duc de Berry. Vers 1400.
© Bibliothèque royale Albert I[er], Bruxelles, manuscrit 11060-1, p. 183.

Fig. 164 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
Le repos pendant la fuite en Egypte.
Les Heures de Charles le Noble. Vers 1405.
Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 175.

Fig. 165 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
L'Adoration des Mages. *Livre d'Heures*. Vers 1405 – 1408.
Londres, British Library, Add. 29433, fol. 67.

Fig. 166 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
L'Annonciation.
Les Heures de Charles le Noble. Vers 1405.
Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 57.

Fig. 167 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
L'Annonciation. *Livre d'Heures*. Vers 1405 – 1408.
Londres, British Library, Add. 29433, fol. 20.

Fig. 168 Maître des Heures de Charles le Noble (ou des Initiales de Bruxelles).
L'Enfer. *Livre d'Heures*. Vers 1405 – 1408.
Londres, British Library, Add. 29433, fol. 89.

Fig. 169 Maître du ms. Egerton 1070.
Le Christ cloué sur la Croix.
Les Heures de Charles le Noble. Vers 1405.
Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 367.

Fig. 170 Maître du ms. Egerton 1070.
La descente de Croix.
Les Heures de Charles le Noble. Vers 1405.
Cleveland, Museum of Art, ms. 64.40, p. 395.

Fig. 171 Maître du Couronnement de la Vierge.
Marcia peint son portrait. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 101 v.

Fig. 172 Maître des Claires femmes du duc de Berry.
Thamar peint une Vierge à l'Enfant. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 86.

Fig. 173 Maître du Couronnement de la Vierge.
Irène exécute la polychromie d'une statuette de Vierge à l'enfant. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 92 v.

Fig. 174 Maître du Couronnement de la Vierge.
Thamar peint une Vierge à l'Enfant. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 86.

Fig. 175 Maître des Claires femmes du duc de Berry.
Marcia peint son portrait. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 100 v.

Fig. 176 Maître des Claires femmes du duc de Berry.
Irène peint un diptyque. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598. fol. 92.

Fig. 177 Enlumineur bohémien. *Saint Luc peint un calvaire*. 1368.
Evangéliaire de Jean d'Opawa (Troppau).
Vienne, Nationalbibliothek, ms. 1182, fol. 91 v. Détail.

Fig. 178 Enlumineur flamand travaillant à Paris vers 1403.
Circé métamorphosant en bêtes ses amants. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 54 v.

Fig. 179 Maître du Couronnement de la Vierge.
La reine Jeanne de Naples. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 165.

Fig. 180 Maître du Couronnement de la Vierge.
Pamphile tissant. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 69.

Fig. 181 Maître du Couronnement de la Vierge.
Médée. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12420, fol. 26 v.

Fig. 182 Maître du Couronnement de la Vierge.
Méduse. *Boccace*. *Des Femmes nobles et renommées*. 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 598, fol. 31 v.

Fig. 183 Maître du Couronnement de la Vierge.
Couronnement de la Vierge. *Légende dorée*. Vers 1403.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 242, fol. 1.

Fig. 184 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410. *Petite Pietà ronde*.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 185 Dos du panneau de la **Fig. 184**.
La couronne d'épines et les trois clous de la Crucifixion.

Fig. 186 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410. *Plis du manteau de la Vierge*. Détail de la *Petite Pietà ronde*. Paris, Musée du Louvre.

Fig. 187 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Plis du manteau de la Vierge.
Détail de *l'Adoration des Mages*.
Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410-1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 83 v.

Fig. 188 Peintre du duc de Berry travaillant probablement à Paris vers 1400-1405.
Tête de la Vierge. Détail de la *Mise au tombeau*.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 189 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410. *Tête de la Vierge*. Détail de la *Petite Pietà ronde*.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 190 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410. *Groupe de personnages autour du Christ*.
Détail de la *Petite Pietà ronde*.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 191 Maître de la Cité des Dames.
Raison, Droiture et Justice apparaissent à Christine.
Raison l'aide à construire la Cité. *Christine de Pisan*.
Le Livre de la Cité des Dames. Vers 1405.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 607, fol. 2.

Fig. 192 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
Droiture accueille Christine et ses compagnes dans la Cité en voie d'achèvement. Christine de Pisan. Le Livre de la Cité des Dames. Vers 1405.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1178, fol. 64 v.

Fig. 193 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
Droiture accueille Christine et ses compagnes dans la Cité en voie d'achèvement. Christine de Pisan. Recueil de ses Œuvres. Vers 1410.
Londres, British Library, Harley 4431, fol. 323.

Fig. 194 Maître de la Cité des Dames.
Les neuf Preuses. Thomas, marquis de Saluces. Le Chevalier errant. Vers 1404.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12559, fol. 125 v.

Fig. 195 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
Les princes de l'Orient. Thomas, marquis de Saluces. Le Chevalier errant. Vers 1404.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12559, fol. 162.

Fig. 196 Maître de la Cité des Dames.
Christine de Pisan offre son livre à la reine Isabeau de Bavière. Recueil de ses Œuvres. Vers 1410 – 1412.
Londres, British Library, Harley 4431, fol. 3.

Fig. 197 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
Christine de Pisan contemple les peintures dans la Salle de Fortune. Christine de Pisan. Mutacion de Fortune. Vers 1410 – 1412.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. gall. 11, fol. 53.

Fig. 198 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
La mort de la reine Brunehaut. Boccace. Des cas des nobles hommes et femmes. Vers 1415.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 16994, fol. 307.

Fig. 199 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
L'empereur Henri III observe une nonne qui sauve du froid un clerc en le portant sur son dos. Vincent de Beauvais. Miroir historial. Vers 1410 – 1412.
La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms. 72 A, fol. 10.

Fig. 200 Atelier du Maître de la Cité des Dames.
Pierre Salmon reçoit du roi Charles VI des dons pour l'église Notre-Dame-de-Hal et les porte en Brabant. Pierre Salmon. Réponses à Charles VI et Lamentation. Vers 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 69.

Fig. 201 Peintre (flamand?) travaillant à Paris.
Gaston Phébus donne des ordres à ses veneurs. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse. Vers 1405 – 1410.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 13.

Fig. 202 Peintre français travaillant à Paris vers 1380.
La poursuite des cerfs déhardés. Henri de Ferrières. Le Livre du roi Modus et de la reine Ratio. 1379.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12399, fol. 19 v.

Fig. 203 Peintre français travaillant à Avignon à la fin du XIVᵉ siècle.
La chasse au daim. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse. Fin du XIVᵉ siècle.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 619, fol. 75.

Fig. 204 Peintre (flamand?) travaillant à Paris.
La chasse au daim. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse. Vers 1405 – 1410.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 85 v.

Fig. 205 Peintre (flamand?) travaillant à Paris.
La quête au bord du bois. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse. Vers 1405 – 1410.
Paris, Bibliothèque Natinale, fr. 616, fol. 62 v.

Fig. 206 Peintre (flamand?) travaillant à Paris.
Le déjeuner des chasseurs. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse. Vers 1405 – 1410.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 67.

Fig. 207 Maître de Egerton 1070?)
Du lapin et de toute sa nature. Gaston Phébus. Le Livre de la Chasse. Vers 1405 – 1410.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 616, fol. 26 v.

Fig. 208 Enlumineur employé par le duc de Berry.
Lamentation sur le Christ mort Petites Heures du duc de Berry. 1385 – 1390.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, fol. 286.

Fig. 209 Peintre travaillant probablement à Paris pour le duc de Berry. *Lamentation sur le Christ mort.* Vers 1400.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Fig. 210 Maître de l'Epître d'Othéa.
Persée délivrant Andromède. Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 4 v.

Fig. 211 Maître de l'Epître d'Othéa.
Mercure et ses «enfants». Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 8 v.

Fig. 212 Maître de l'Epître d'Othéa.
Apollon et Daphné. Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 40 v.

Fig. 213 Maître de l'Epître d'Othéa.
La Mort (Atropos). Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 17.

Fig. 214 Maître de l'Epître d'Othéa.
La Tempérance avec l'horloge. Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 2 v.

Fig. 215 Maître de Guise.
La Fuite en Egypte. Heures dites de Charlotte de Savoie. Vers 1420 – 1425.
New York, Pierpont Morgan Library, M. 1004, fol. 54.

Fig. 216 Maître au safran.
L'Aurore amène le soleil. Christine de Pisan. L'Epître d'Othéa à Hector. Vers 1404 – 1408.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 606, fol. 21 v.

Fig. 217 Peintre français travaillant à Paris vers 1400 – 1405.
Vierge à l'Enfant. Collection particulière.

Fig. 218 Peintre français travaillant à Paris vers 1400 – 1405.
Détail de la *Vierge à l'Enfant.* **Fig. 217.**
Collection particulière.

Fig. 219 *L'écu de France accompagné de plusieurs devises personnelles du roi Charles VI*, entre autres, à gauche: *cosses de genêt et feuilles de mai (ou de genêt)*; en bas: «*rais de soleil*» et *branches de genêt en fleurs.* Vienne, Fonds de la Toison d'Or, ms. 51, fol. 2 v.
Photographie aimablement communiquée par J.-B. de Vaivre.

Fig. 220 Peintre français travaillant à Paris vers 1400 – 1405.
Tête de l'Enfant Jésus. Détail de la *Vierge à l'Enfant.* **Fig. 217.** Collection particulière.

Fig. 221 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410 – 1415. *Deux anges.*
Détail du *Couronnement de la Vierge.* **Fig. 236.**
Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie.

Fig. 222 Maître de Flavius Josèphe.
Térence offre au sénateur Terentius Lucanus un recueil de ses œuvres. Frontispice du Térence offert au duc de Berry par Martin Gouge. 1407.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7907 A, fol. 2 v.

Fig. 223 Maître d'Etienne Loypeau ou Maître dit de Luçon.
Térence offre au sénateur Terentius Lucanus un recueil de ses œuvres. Frontispice du Térence des ducs. Bordure par un enlumineur de l'entourage du Maître de Bedford.
Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 1 v.

Fig. 224 Maître d'Etienne Loypeau ou Maître dit de Luçon.
Phédria converse avec son esclave Parménon. La coutisane thaïs sort de sa maison. Scène de l'Eunuque. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 47.

Fig. 225 Maître de l'Hécyre.
L'entremetteuse Syra conseille la courtisane Philotis. Scène de l'Hécyre. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 209 v.

Fig. 226 Maître d'Etienne Loypeau ou Maître dit de Luçon (atelier).
Simon arrive avec deux esclaves chargés de provisions et donne des instructions à Sosie. Scène de l'Andrienne. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 4 v.

Fig. 227 Maître d'Etienne Loypeau ou Maître dit de Luçon.
Simon arrive avec deux esclaves chargés de provisions et donne des instructions à Sosie. Scène de l'Andrienne. Térence offert au duc de Berry par Martin Gouge. 1407.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7907 A, fol. 3 v.

Fig. 228 Atelier du Maître des Textes Romains.
Simon fait préparer le festin. Scène de l'Andrienne. Térence. Vers 1408 – 1410.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 8193, fol. 5 v.

Fig. 229 Maître des Textes Romains.
Palémon, Ménalque et Damétas. Virgile. Bucoliques. Eglogue III. Vers 1411.
Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 27, fol. 5.

Fig. 230 Maître de Flavius Josèphe.
Les Hébreux dans le désert. Antiquités Judaïques. Peu avant 1415.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 247, fol. 49.

Fig. 231 Maître de Flavius Josèphe.
Histoire de Joseph, fils de Jacob. Antiquités Judaïques. Peu avant 1415.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 247, fol. 25.

Fig. 232 *La Femme choisissant entre deux âges.*
Gravure de P. Perret. 1579.

Fig. 233 Maître des Adelphes.
Conversation des frères Déméa et Micion. Scène des Adelphes. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arcenal, ms. lat. 664, fol. 154.

Fig. 234 Maître d'Etienne Loypeau ou Maître dit de Luçon.
Naissance de saint Jean-Baptiste. Missel et Pontifical d'Etienne Loypeau, évêque de Luçon. Peu avant 1407.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 8886, fol. 413.

Fig. 235 Maître de l'Hécyre.
La courtisane Philotis rencontre Parménon. Scène de l'Hécyre. Térence des ducs. Vers 1410 – 1415.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. lat. 664, fol. 210 v.

Fig. 236 Peintre travaillant probablement à Paris aux alentours de 1410 – 1415.
Couronnement de la Vierge.
Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie.

Fig. 237 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Le Christ reçoit la Vierge en Paradis. Livre d'Heures à l'usage de Paris. Vers 1409 – 1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 77 v.

Fig. 238 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Le maréchal Boucicaut en prière devant sainte Catherine. Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 38 v.

Fig. 239 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Le maréchal Boucicaut et sa femme Antoinette de Turenne en prière devant la Vierge et l'Enfant Jésus. Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 26 v.

Fig. 240 Les frères Limbourg.
Le mois d'avril. Les Très Riches Heures du duc de Berry.
Vers 1412 – 1416.
Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 4 v.

Fig. 241 Maître de Boucicaut. (Jacques Coene?).
Saint Christophe. Les Heures du maréchal Boucicaut.
Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 28 v.

Fig. 242 Maître de Boucicaut. (Jacques Coene?).
Saint Honorat. Les Heures du maréchal Boucicaut.
Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 36 v.

Fig. 243 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
L'Annonciation. Les Heures du maréchal Boucicaut.
Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 53 v.

Fig. 244 Maître de Bedford.
La Crucifixion. Missel de Saint-Magloire de Paris.
Vers 1411-1412.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 623, fol. 213 A v.

Fig. 245 Maître de Boucicaut. (Jacques Coene?).
La Visitation. Les Heures du maréchal Boucicaut.
Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 65 v.

Fig. 246 Maître de Boucicaut. (Jacques Coene?).
L'Adoration des Mages. Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410 – 1412 probablement.
Le roi au collier vêtu de noir est censé évoquer Louis d'Orléans, assassiné en 1407.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 83 v.

Fig. 247 Maître de Boucicaut. (Jacques Coene?).
Présentation de Jésus au Temple. Les Heures du maréchal Boucicaut. Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 87 v.

Fig. 248 Maître de Boucicaut. (Jacques Coene?).
La Pentecôte. Les Heures du maréchal Boucicaut.
Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 112 v.

Fig. 249 Maître de Boucicaut. (Jacques Coene?).
L'Office des morts. Les Heures du maréchal Boucicaut.
Vers 1410 – 1412 probablement.
Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 142 v.

Fig. 250 Maître de Boucicaut. (Jacques Coene?).
La naissance de la Vierge.
Lectionnaire de la Sainte-Chapelle de Bourges.
Vers 1410.
Bourges, Bibliothèque municipale, ms. 34, fol. 46 v.

Fig. 251 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Salmon présente à Charles VI ses lamentations au Palais royal de Paris. Pierre Salmon. Réponses à Charles VI et Lamentation. 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 53

Fig. 252 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Salmon présente son ouvrage à Charles VI en présence de Jean sans Peur et d'un autre prince. Pierre Salmon. Réponses à Charles VI et Lamentation. 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 1 v.

Fig. 253 Atelier du Maître de Boucicaut.
Salmon s'entretient avec Charles VI assis sur son lit de repos, en présence de trois personnages inconnus. Pierre Salmon. Réponses à Charles VI et Lamentation. 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 19.

Fig. 254 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Salmon s'entretient avec Charles VI couché sur son lit, en présence de trois courtisans. Pierre Salmon. Les demandes faites par le roi Charles VI. 1412.
Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 165, fol. 7.

Fig. 255 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Salmon s'entretient avec Charles VI assis sur son lit, en présence de trois courtisans. Pierre Salmon. Les demandes faites par le roi Charles VI. 1412.
Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 165; fol. 4.

Fig. 256 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) et son atelier.
Salmon s'entretient avec le roi Richard II d'Angleterre dans une résidence de ce souverain. Pierre Salmon. Réponses à Charles VI et Lamentation. 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 60 v.

Fig. 257 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Salmon travaillant dans son étude. Pierre Salmon. Les demandes faites par le roi Charles VI. 1412.
Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 165, fol. 78.

Fig. 258 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) et son atelier.
En route vers Rome, Salmon s'arrête en Avignon. Pierre Salmon. Réponses à Charles VI et Lamentation. 1409.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 23279, fol. 81.

Fig. 259 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Salmon travaillant dans sa maison ouverte sur un paysage. Pierre Salmon. Les demandes faites par le roi Charles VI. 1412.
Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 165, fol. 100 v.

Fig. 260 Maître de Boucicaut (Jacques Cœne?).
Le frères Hayton offre son livre à Jean sans Peur, duc de Bourgogne.
Le Livre des Merveilles. Vers 1411 – 1412.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 226.

Fig. 261 Maître de Boucicaut (Jacques Cœne?) et son atelier.
La récolte du poivre dans l'Inde méridionale.
Le Livre des Merveilles. Vers 1411 – 1412.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 84.

Fig. 262 Maître de Boucicaut (Jacques Cœne?) et son atelier.
Les pèlerins venant vénérer la Vierge miraculeuse de Sardanek.
Le Livre des Merveilles. Vers 1411 – 1412.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 171 v.

Fig. 263 Maître de Boucicaut (Jacques Cœne?) et son atelier.
Les marchands de l'Inde achetant des chevaux arabes.
Le Livre des Merveilles. Vers 1411 – 1412.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 92.

Fig. 264 Maître de Boucicaut (Jacques Cœne?) et son atelier.
Madagascar, ses habitants et ses animaux.
Le Livre des Merveilles. Vers 1411 – 1412.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 88.

Fig. 265 Peintre de l'entourage du Maître de Bedford.
Le pays des hermaphrodites.
Le Livre des Merveilles. Vers 1411 – 1412.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 2810, fol. 195 v.

Fig. 266 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Saint Denis prêchant. Au fond, vue de Paris,
Bréviaire de Châteauroux. Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 367 v.

Fig. 267 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Le Martyre de saint Denis et de ses compagnons au bas de la colline de Montmartre. Au fond, vue de Paris.
Bréviaire de Châteauroux. Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 364

Fig. 268 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
La Croix d'Anseau apportée à Notre-Dame de Paris.
Bréviaire de Châteauroux. Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 265.

Fig. 269 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Saint Victor chevauchant dans un paysage.
Bréviaire de Châteauroux. Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 237.

Fig. 270 Jean Fouquet.
L'empereur Conrad III et le roi Louis VII le Jeune entrent à Constantinople (détail). *Grandes Chroniques de France.*
Vers 1460.
Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 5465, fol. 202.

Fig. 271 Maître de Bedford.
La Cour Céleste planant au-dessus de la Terre.
Bréviaire de Châteauroux. Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 387 v.

Fig. 272 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
L'Adoration des Mages (et épisodes de leur histoire).
Livre d'Heures à l'usage de Paris. Vers 1409-1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 61 v.

Fig. 273 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
L'Office des morts (Vêpres). Livre d'Heures à l'usage de Paris. Vers 1409-1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 150.

Fig. 274 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Le Couronnement de la Vierge (et épisodes de la vie de la Vierge). Livre d'Heures à l'usage de Paris.
Vers 1409-1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 77 v.

Fig. 275 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
L'Annonciation (et épisodes de la vie de la Vierge).
Livre d'Heures à l'usage de Paris. Vers 1409-1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 13.

Fig. 276 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
La Visitation (et épisodes de la vie de la Vierge).
Livre d'Heures à l'usage de Paris. Vers 1409-1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 38.

Fig. 277 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?) et son atelier.
L'Annonce aux bergers (et épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste). Livre d'Heures à l'usage de Paris.
Vers 1409-1412?
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 469, fol. 56 v.

Fig. 278 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
David devant le Seigneur.
Heures dites de Joseph Bonaparte. Vers 1417 – 1418.
Paris, Bibliothèque Natinale, lat. 10538, fol. 116.

Fig. 279 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
L'Annonciation et la Vierge au métier.
Heures dites de Joseph Bonaparte. Vers 1417 – 1418.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10538, fol. 31.

Fig. 280 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Dame inconnue, destinataire du livre, présentée à la Vierge et à l'Enfant Jésus par son ange gardien.
Livre d'Heures. Aux alentours de 1414?
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1161, fol. 290.

Fig. 281 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
L'Enterrement (illustration des Vêpres).
Livre d'Heures. Aux alentours de 1414?
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1161, fol. 212.

Fig. 282 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
La Pentecôte. Missel de Lorenzo (?) Trenta. Vers 1415-1416?
Lucques, Biblioteca Governativa, ms. 3122, fol. 178.

Fig. 283 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Dame inconnue, destinataire du livre, et sa famille assistant à la messe. Livre d'Heures. Aux alentours de 1414?
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1161, fol. 192.

Fig. 284 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
La famille Trenta assistant à la messe.
Missel de Lorenzo (?) Trenta. Vers 1415-1416?
Lucques, Biblioteca Governativa, ms. 3122, fol. 7.

Fig. 285 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Isaac bénissant Jacob. Livre du Trésor des histoires.
Aux alentours de 1418?
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5077, fol. 22.

Fig. 286 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
L'Adoration de l'Enfant Jésus. Livre d'Heures ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420?
Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 57.

Fig. 287 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
La Fuite en Egypte. Livre d'heures ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420?
Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 77.

Fig. 288 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
La Messe des morts. Livre d'Heures ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420?
Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 199 v.

Fig. 289 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
La Pentecôte. Livre d'heures ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420?
Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 129.

Fig. 290 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
L'Assomption de la Vierge. Livre d'Heures ayant appartenu à Etienne Chevalier. Peu après 1420?
Londres, British Library, Add. MS. 16997, fol. 163.

Fig. 291 Jean Fouquet.
L'Assomption de la Vierge. Heures d'Etienne Chevalier.
Vers 1453-1455?
Chantilly, Musée Condé.

Fig. 292 Andrea del Castagno.
L'Assomption de la Vierge. 1449-1450.
Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie.

Fig. 293 Jacquemart de Hesdin (?).
La Présentation de Jésus au Temple. Les Belles Heures du duc de Berry dites les *Heures de Bruxelles.* Avant 1402.
Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 11060-61, p. 98.

Fig. 294 Peintre inconnu formé à Paris vers 1415 – 1420.
La Vierge enceinte, deux sages-femmes et saint Joseph.
Vers 1415 – 1420.
Washington, National Gallery.

Fig. 295 Peintre inconnu formé à Paris vers 1415 – 1420.
La Vierge enceinte, deux sages-femmes et saint Joseph.
Vers 1415 – 1420.
Washington, National Gallery.

Fig. 296 Enlumineur flamand travaillant à Paris.
La Vierge enceinte avec deux anges musiciens.
Heures de l'Infant D. Duarte. Vers 1415 – 1419?
Lisbonne, Archives Nationales, Torre de Tombo, fol. 144 v.

Fig. 297 Maître de Boucicaut (Jacques Coene?).
Vierge à l'Enfant avec des anges.
Heures dites de Joseph Bonaparte.
Vers 1417 – 1418.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10538, fol. 22 v.

Fig. 298 Peintre inconnu formé à Paris vers 1410 – 1420.
Saint Joseph. Détail (inversé) de la **Fig. 294**.
Washington, National Gallery.

Fig. 299 Les frères Limbourg.
Buste de vieillard. Détail de la *Procession de Saint-Grégoire. Très Riches Heures du duc de Berry.*
Vers 1412 – 1416.
Chantilly, Musée Condé, fol. 71 v.

Fig. 300 Maître de Bedford et un collaborateur.
La construction de la tour de Babel. 1430.
Heures du duc et de la duchesse de Bedford.
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 17 v.

Fig. 301 Maître de Bedford et son atelier.
La duchesse de Bedford devant sainte Anne Trinitaire en présence du saint Joseph.
Bordure: *Joachim, Cléophas et Salomé les époux successifs de sainte Anne, et les deux Marie, filles de celle-ci, avec leurs époux, Alphée et Zébédée.*
Armes de la duchesse et son motto: «J'en suis contente».
Vers 1424? *Heures du duc et de la duchesse de Bedford.*
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 257 v.

Fig. 302 Maître de Bedford et son atelier.
Le duc de Bedford devant saint Georges.
Bordure: *scènes du martyre des saints patronymiques du duc et des membres de sa famille.*
Armes du duc, sa devise: «A vous entier» et son emblème: la souche aux racines. Vers 1424?
Heures du duc et de la duchesse de Bedford.
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 256 v.

Fig. 303 Maître de Bedford. *La Terre* (détail de *la Cour céleste*).
Bréviaire de Châteauroux. Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 387 v.

Fig. 304 Maître de Bedford. *Mort, Assomption et Couronnement de la Vierge. Bréviaire de Châteauroux.* Vers 1414?
Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 282 v.

Fig. 305 Maître de Bedford et son atelier.
Mort, Assomption et Couronnement de la Vierge.
Vers 1423? *Livre d'Heures.*
Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1855, fol. 87 v.

Fig. 306 Maître de Bedford et son atelier.
L'Annonciation. Vers 1422 – 1423. Bordure: *scènes de la conception et de la jeunesse de la Vierge.*
Heures du duc et de la duchesse de Bedford.
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 32.

Fig. 307 Maître de Bedford et un collaborateur.
La Création et la Chute. Vers 1429?
Heures du duc et de la duchesse de Bedford.
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 14.

Fig. 308 Maître de Bedford et un collaborateur.
La légende de Clovis et de l'origine des fleurs de lis.
Vers 1429? *Heures du duc et de la duchesse de Bedford.*
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 288 v.

Fig. 309 Maître de Bedford et un collaborateur.
La construction de l'Arche de Noé. Vers 1429?
Heures du duc et de la duchesse de Bedford.
Londres, British Library, Add. MS. 18850, fol. 15 v.

Fig. 310 Maître d'Etienne Loypeau ou Maître dit de Luçon.
L'Arrestation du Christ. Heures de Lévis. Vers 1417?
New Haven, Yale University, Beinecke Library, ms. 400, fol. 93.

Fig. 311 Maître d'Etienne Loypeau ou Maître dit de Luçon.
Le Jugement Dernier. Heures de Lévis. Vers 1417?
New Haven, Yale University, Beinecke Library, ms. 400, fol. 169.

Fig. 312 Maître de Bedford.
Le baptême du Christ (avec saint Hilaire pour «témoin»).
Vers 1432 – 1434?
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 278 v.

Fig. 313 Maître de Bedford et un collaborateur.
Sainte Anne Trinitaire et la famille de la Vierge.
Dans l'initiale: *portrait de la duchesse Anne de Bedford.*
Vers 1433?
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 518.

Fig. 314 Maître de Bedford et un collaborateur.
L'Adoration des Mages. 1433.
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 106.

Fig. 315 Maître de Bedford et son atelier.
Scènes de la vie de saint Edouard, roi d'Angleterre.
Vers 1424?
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat 17294, fol. 432 v.

Fig. 316 Maître de Bedford.
Saintes Femmes au Sépulcre. Le Christ ressuscité.
Vers 1430 – 1434?
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 228 v.

Fig. 317 Hubert et Jan van Eyck.
Ange agenouillé. Détail du *Retable de l'Agneau Mystique.*
1432.
Gand, cathédrale Saint-Bavon.

Fig. 318 Maître de Bedford.
Ange agenouillé. Vers 1432 – 1434?
Détail du *Baptême du Christ.*
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 278 v.

Fig. 319 Maître de Bedford.
La Nativité. Vers 1433?
Bréviaire du duc de Bedford dit Bréviaire de Salisbury.
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17294, fol. 56 v.

Fig. 320 Maître de la Légende Dorée de Munich (dans l'atelier du Maître de Bedford).
Les six joies de la Vierge. Vers 1435 – 1440?
Heures dites de Sobieski
Windsor, The Royal Library, fol. 104 v.

Fig. 321 Maître de Bedford et son atelier.
La Fuite en Egypte et la vie de la Sainte Famille à Bethléem et en Egypte. Vers 1432 – 1435?
Heures dites de Sobieski.
Windsor, The Royal Library, fol. 61.

Fig. 322 Maître de Bedford et son atelier.
Le mont Saint-Michel. Vers 1432 – 1435?
Heures dites de Sobieski.
Windsor, The Royal Library, fol. 204 v.

Fig. 323 Copie exécutée en 1837 de la miniature du fol. 81 v. du *Pontifical et Missel* de la Bibliothèque de la Ville de Paris brûlé en 1871.
L'ostentation des reliques de la Sainte-Chapelle de Paris.
L'original a été peint pour le duc de Bedford vers 1424 – 1432.
Cette copie est conservée à Paris, au Musée de Cluny.

Fig. 324 Maître de Saint Jérôme.
Religieux dans le chœur d'une église. Vers 1422?
Psautier d'Henri VI.
Londres, British Library, Cotton Domitian A. XVII, fol. 150 v.

Fig. 325 Copie du XIV[e] siècle de la miniature du fol. 53 du *Pontifical et Missel* de la Bibliothèque de la Ville de Paris brûlé en 1871.
Procession de la Fête-Dieu, place de Grève. L'original a été peint entre 1451 et 1457, pour Jacques Jouvenel des Ursins, évêque de Poitiers.

Fig. 326 Copie du XIX[e] siècle de la miniature du fol. 24 v. du *Pontifical et Missel* de la Bibliothèque de la Ville de Paris brûlé en 1871.
L'Annonce aux bergers. L'original a été peint entre 1451 et 1457, pour Jacques Jouvenel des Ursins, évêque de Poitiers.

Fig. 327 Peintre de l'entourage du Maître de Bedford.
Le Jugement Dernier. Vers 1430 – 1435.
Paris, Musée des Arts Décoratifs.

Fig. 328 Attribué au Maître de Bedford.
Le Jugement Dernier. Heures dites de Sobieski.
Vers 1432 – 1435?
Windsor, The Royal Library, fol. 109.

BIBLIOGRAPHIE

Elle est sélective et classée par ordre alphabétique et chronologique; elle concerne les deux tomes de l'ouvrage

A

H. Adhémar, *Portraits français,* XIVe-XVe-XVIe siècles, *Musée du Louvre,* Paris, **1950.**

H. Adhémar, *La date d'un portrait de Jean sans Peur, duc de Bourgogne,* Revue du Louvre, **1961,** n° 6, pp. 265 – 268.

H. Adhémar, *Les Primitifs flamands, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle, Le Musée National du Louvre,* vol. I, Bruxelles, **1962.**

J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français,* Londres, **1937.**

J. Adhémar et G. Dordor, *Les tombeaux de la Collection Gaignières, dessins d'archéologie du XVIIe siècle,* Gazette des Beaux-Arts, **1974,** II, pp. 1 – 192; **1976,** II, pp. 1 – 128: **1977,** II, pp. 3 – 34.

L. Aeschliessmann, *Dictionnaire général des Peintres miniaturistes du Moyen Age,* Florence, **1946.**

A.-M. Alauzen, *La peinture en Provence du XIVe siècle à nos jours,* Marseille, **1962.**

Z. Ameisenowa, *Godzinki Sobieskich W. Windsorze,* Biuletyn Historji Sztuki, n° 34, XXI, **1959,** pp. 243 – 263.

F. Antal, *Die Florentinische Malerei,* **1958.**

G. C. Argan et J. Lassaigne, *De Van Eyck à Botticelli,* Genève-Paris, **1955.**

M. Aubert, *La Sculpture française du Moyen Age et de la Renaissance,* Paris, **1926.**

M. Aubert, *La Bourgogne; La Sculpture,* Paris, **1930.**

M. Aubert, *La Sculpture française au Moyen Age,* Paris, **1946.**

M. Aubert, A. Chastel, L. Grodecki, J.-J. Gruber, J. Lafond, Fr. Mathey, J. Taralon, J. Verrier, *Le Vitrail français,* Paris, **1958** (avec bibliographie).

H. Aubert de la Rue, *«Les Principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève»,* Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, II, **1912.**

P. Aubry, *Le Roman de Fauvel.* Reproduction photographique du manuscrit français 146 de la Bibliothèque Nationale, Paris, **1907.**

F. Autrand, *Charles VI,* Paris, **1986.**

F. Avril, *Trois manuscrits de l'entourage de Jean Pucelle,* Revue de l'Art, 9, **1970,** pp. 37 – 48.

F. Avril, *Un Enlumineur ornementiste parisien de la première moitié du XIVe siècle: Jacobus Mathey (Jacquet Maci ?),* Bulletin Monumental, 129, **1971.**

F. Avril, *Un chef-d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon: la Bible moralisée, manuscrit français 167 de la Bibliothèque Nationale,* Monuments et mémoires, Académies des Inscriptions et Belles-lettres, 58, **1972,** pp. 91 – 125.

F. Avril, *La peinture française au temps de Jean de Berry,* Revue de l'Art, 28, **1975,** pp. 40 – 52.

F. Avril, *Manuscrits à peintures d'origine française à la Bibliothèque nationale de Vienne,* Bulletin Monumental, **1976,** pp. 229 – 338.

F. Avril, *L'enluminure à la Cour de France au XIVe siècle,* Paris, **1978.**

F. Avril, *Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut,* Colloque Guillaume de Machaut, Reims, **1978** (paru en **1982**).

F. Avril, *Catalogue de l'exposition Les Fastes du Gothique, Le siècle de Charles V,* Paris, Grand-Palais, **1981,** nos 228 – 306, 312 – 316, 319, 319 bis.

F. Avril, *Un moment méconnu de l'enluminure française: le règne de Jean le Bon,* Archeologia, 162, **janvier 1982,** pp. 24 – 31.

P.-M. Auzas, C. de Maupeou, C. de Mérindol, F. Muel, A. Ruais, *L'Apocalypse d'Angers, chef-d'œuvre de la tapisserie médiévale,* Paris, **1985.**

B

L. de Backer, *L'Extrême-Orient au Moyen Age,* Paris, 1877.

J. Backhouse, *A Reappraisal of the Bedford Hours,* The British Library Journal, *VII, 1,* printemps 1981, pp. 47 – 69.

L. von Baldass, *Eine Altniederländische Auferstehung Christi,* Kunstchronik, N. F. XXXII (1920-1921).

L. von Baldass, *Jan van Eyck,* Londres – New York, 1952.

J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges, le gothique fantastique,* Paris, 1960.

J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique,* Paris, 1981.

F. da Barberino, (voir Calzolai et Valdarni).

H. Barbet de Jouy, *Notice des Antiquités, Objets du Moyen Age composant le Musée des Souverains,* Paris, 1866.

A. C. Barnes et V. de Mazia, *The French primitives and their Forms,* Merion, Barnes Foundation Press, 1931.

F. Baron, *Maître Honoré d'Amiens,* Bulletin Archéologique, 1969.

F. Baron, *Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIVe et XVe siècles d'après les archives de l'hôpital Saint-Jacques,* Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1970, pp. 77 – 115.

F. Baron, *Le Décor sculpté et peint de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins,* Bulletin Monumental, T. 133, 1975, pp. 29 – 72.

A. de Bastard, *La librairie de Charles V,* Paris, 1834.

K. Bauch, *Ein Werk Robert Campin?* Pantheon, XXXII, 1944, pp. 30 sq.

K. Bauch, *Bildnisse des Jan van Eyck,* 1961, (mais plus accessible in *Studien zur Kunstgeschichte,* Berlin, 1967, pp. 79 – 122)

K. Bauch, *Das Mittelalterliche Grabbild,* Berlin – New York, 1976.

L.-C. de la Baume le Blanc, *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. de La Vallière,* Paris, 1783.

G. Bazin, *La Peinture française des origines au XVIe siècle,* Paris, 1937.

G. Bazin, *L'Ecole Franco-Flamande, XIVe et XVe siècles* (Les Trésors de la peinture française, II, 2), Genève, 1941.

G. Bazin, *L'Ecole Parisienne* (Les Trésors de la peinture française, I, 5), Genève, 1942.

G. Bazin, *L'Ecole Provençale, XIVe et XVe siècles* (Les Trésors de la peinture française, I, 3) Genève, 1944.

G. Bazin, *Trésors de la peinture au Louvre,* Paris, 1957.

M. Beaulieu et J. Baylé, *La mitre épiscopale en France des origines à la fin du XVe siècle,* Bulletin Archéologique, nouv. série, T. 9, 1973 (1976).

Don Antonio de Beatis, *Voyage du Cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie (1517 – 1518),* trad. de l'italien d'après un manuscrit du XVIe siècle avec introd. et notes par Madeleine Havard de la Montagne, Paris, 1913.

P.-A. Becker, *Christine de Pisan,* Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, LIV, 1930, pp. 9 – 164.

J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art,* Pelican History of Art, Londres, 1970.

H. Beenken, *Hubert und Jan van Eyck,* Munich. 1941.

H. Beenken, *Rogier van der Weyden,* Munich, 1951.

C. F. Bell, *Christ Chruch drawings,* 1914.

M. Bell, *Etude sur le « Songe du Vieil Pèlerin » de Philippe de Mézières (1327 – 1405) d'après ms. fr. B.N. 22542. Document historique et moral du règne de Charles VI,* Genève, 1955.

L. Bellosi, *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento,* Prospettiva, octobre 1977, n° 11.

J. W. Bennet, *The Rediscovery of Sir John Mondeville,* New York, 1954.

E. Berger, *Quellen und Technik der Fresko-, Öl-, und Temperamalerei des Mittelalters,* 2e ed., Munich, 1912.

S. Berger, *La Bible française au Moyen Age,* Paris, 1884.

M. Bernardi, *Tre monumenti pittorici del Piemonte antico,* Instituto bancario San Paolo di Torino, Turin, 1957.

L. Berthomieu, *Le Parement de Narbonne,* Bulletin de la commission archéologique de Narbonne, 1912, pp. 291 – 299.

G. Bise, *Le Livre de la chasse de Gaston Phoebus comte de Foix,* Paris, 1978.

R. Blanchard, *La Médecine à l'Exposition des Primitifs français,* La France Médicale, Paris, 25 mars 1904.

V. Bloch, *Review of the Exhibition « La Vierge dans l'Art français »,* Maandblad voor Beeldende Kunsten, Vol. 26, novembre-décembre 1950, p. 273.

A. Blum et P. Lauer, *La miniature française aux XVe et XVIe siècles,* Paris, 1930.

R. Blum, *Maître Honoré und das Brevier Philipps des Schönen,* Zentralblatt für Bibliothekswesen, LXII, 1948.

R. Blum, *Jean Pucelle et la miniature parisienne du XIVe siècle,* Scriptorium, III, 1949, p. 211 ff.

E. Bock et M. J. Friedländer, *Die Deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen,* Berlin, 1921.

W. von Bode, *« Die französische Schule », Die graphischen Künster,* 1895.

A. Boinet, *Les Manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris,* Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, V, 1921, p. 122.

F. Bologna, *I Pittori alla Corte Angioina di Napoli, 1266 – 1414,* Rome, 1969, pl. VI – 62.

Y. Bonnefoy, *Peintures murales de la France gothique,* Paris, 1954.

H. Bordier, *Comptes de la confrérie de Saint-Jacques-aux-Pèlerins,* T. II de la Société d'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, 1876.

R. Bossuat, *Le Moyen Age,* Paris, 1931.

H. Bouchot, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières, et conservés aux Départements des Estampes et des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale,* Paris, 1891.

H. Bouchot, *Le Portrait de Jean le Bon,* L'Art, 1904.

H. Bouchot, *Notices des peintures et des dessins dans le catalogue de l'exposition des Primitifs français,* Paris, 1904.

H. Bouchot, *L'Exposition des Primitifs français. La Peinture en France sous les Valois,* Paris, 1904.

H. Bouchot, *Les Primitifs français, 1292 – 1500.* Complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition, Paris, 1904.

H. Bouchot, *L'exposition des Primitifs français, avant-propos,* Gazette des Beaux-Arts, Paris, avril 1904.

H. Bouchot, *Les Primitifs français,* Revue des Deux Mondes, Paris, avril 1904.

H. Bouchot, *Les Primitifs français: un dernier mot,* Revue de l'Art Ancien et Moderne, Paris, septembre 1904.

Dom Jacques Bouillard, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés,* Paris, 1724.

E. Boutaric, *Recherches archéologiques sur le Palais de Justice de Paris,* Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1864, pp. 1 – 70.

C. Bozzolo, *Manuscrits des traductions françaises d'œuvres de Boccace dans les bibliothèques de France,* Italia medioevale e umanistica, XI, 1968, pp. 1 – 69.

C. Bozzolo, *Manuscrits des traductions françaises des œuvres de Boccace, XVe siècle,* Padoue, 1973.

R. Branner, *Manuscript painting in Paris during the reign of Saint Louis,* Berkeley, Los Angeles, 1977.

G. Bretonneau, *Histoire de la Maison de Briçonnets,* Paris, 1620.

G. Brière, *Un nouveau primitif au musée du Louvre,* Gazette des Beaux-Arts, 1919, p. 233 ff.

G. Brière, *Musée du Louvre, Catalogue des Peintures. Ecole française,* Paris, 1924.

H. Buchtal, *Miniature painting in the Latin kingdom of Jerusalem,* Oxford, 1957.

M. Schild Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective,* New York, 1940.

A. Burroughs, *Art Criticism from a Laboratory,* Boston, 1938.

A. E. Bye, *Illuminations from the Atelier of Jean Pucelle,* Art in America, IV, 1916, pp. 59, 98.

A. W. Byvanck, *La Miniature dans les Pays-Bas septentrionaux,* Paris, 1937.

A. W. Byvanck, *Les Principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale des Pays-Bas et du Musée Meermanno-Westreenianum à La Haye,* Paris, 1924.

A. W. Byvanck, *Les Principaux Manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du Royaume des Pays-Bas,* Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, XV, 1931.

C

J. Calmette, *L'élaboration du monde moderne,* Paris, 1942.

D. C. C. Calzolai, *Messer Francesc da Barberino,* Barberino Val d'Elsa, 1964.

P. G. C. Campbell, *L'épître d'Othéa. Etude sur les sources de Christine de Pisan,* Paris, 1924.

E. Carli, J. Gudiol, G. Souchal, *La peinture gothique,* Amsterdam – Paris, 1964.

L. Castelfranchi Vegas, *A new French Madonna dating from about 1400,* Burlington Magazine, Juin 1972, pp. 396-397.

E. Castelnuovo, *Il gotico internazionale in Francia e nei Paesi Bassi.* I Maestri del colore, Fabbri, Milan, 1966.

Ouvrage anonyme, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre,* Montpellier, 1914.

Ouvrage anonyme *Catalogue de la peinture ancienne, Musée royal de Bruxelles,* Bruxelles, 1984.

R. Cazelles, *Le portrait de Jean le Bon au Louvre,* Bulletin de la Société des Antiquaires de France, 1971 (1973).

R. Cazelles, *Peinture et actualité politique sous les premiers Valois. Jean le Bon ou Charles, dauphin,* Gazette des Beaux-Arts, septembre 1978, pp. 53 – 65.

R. Cazelles, *Etienne Marcel,* Paris, 1984.

A. de Champeaux, *Deux vues de la Cité de Paris au XVe siècle,* la Chronique des Arts et de la Curiosité, 1883.

A. de Champeaux, *Les relations du duc de Berry avec l'art italien,* Gazette des Beaux-Arts, 1888, II, p. 409.

A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, Duc de Berry,* Paris, 1894.

P. Champion, *Vie de Charles d'Orléans,* Paris, 1911.

P. Champion, *Histoire poétique du quinzième siècle,* Paris, 1923.

A. Champollion-Figeac, *Documents paléographiques relatifs à l'histoire des Beaux-Arts,* Paris, 1868.

L. Chamson, *Nicolas Froment et l'école avignonnaise au XVe siècle, (Maîtres de l'art ancien),* Paris, 1931.

A. Chastel, *Le vitrail: problèmes formels,* in Le Vitrail français (ouvrage collectif), Paris, 1958, pp. 23 – 27.

A. Châtelet, *Le Retable du Parlement de Paris, Art de France IV,* 1964. pp. 60 – 70.

A. Châtelet, *Catalogue du Musée Condé. Peintures de l'école française, XVe – XVIIe siècles (Coll. Inventaire des collections publiques françaises),* Chantilly, 1970.

A. Châtelet, *Les peintres septentrionaux,* Genève, 1979.

A. Châtelet et J. Thuillier, *La Peinture française de Fouquet à Poussin,* Genève, 1963, (la peinture antérieure au XVIIe siècle est analysée par le premier de ces auteurs).

A. Châtelet *Les Primitifs hollandais,* Fribourg, 1980.

C. Cherest, *Rapport sur l'exposition d'art religieux,* Paris, s. d., p. 631

M. G. Ciardi Dupré Dal Poggietto, *Il Maestro del Codice di San Giorgio,* Florence, 1981.

H. Clouzot, *Les peintres du château d'Oiron,* Revue de l'Art Ancien, 1906, II, p. 184.

S. C. Cockerell, *A descriptive catalogue of the second series of fifty manuscripts in the Collection of Henry Yates Thompson,* Cambridge, 1902.

S. C. Cockerell, *The Book of hours of Yolande of Flanders,* Londres, 1905.

S. C. Cockerell, *The Parisian Miniaturist Honoré,* Burlington Magazine, décembre 1906.

S.C. Cockerell et J. Plummer, *Old Testament Miniatures,* New York, s.d.

S. Colvin, *Oxford drawings,* 1907.

M. Conway, Archeologia, 2e serie, XVI, 1915.

M. Conway, *The van Eyck and their Followers,* 1921.

M. Conway, *Memorial volume of the Loan Exhibition, of Flemish and Belgian Art,* Londres, 1927.

G. W. Coopland, *Philippe de Mézières, Chancellor of Cyprus, Le Songe du Vieil Pèlerin,* Cambridge, 1969.

R. Cormack et S. Mihalarias, *A Crusader Painting of Saint George: « maniera greca » or « lingua franca » ?,* Burlington Magazine, mars 1984.

H. Cornell, *The Iconography of the Nativity of Christ,* Uppsala, 1924.

H. Cornell, *Biblia Pauperum,* Stockholm, 1925

G. Corrozet, *Les Antiquitez, histoires et singularités de Paris,* Paris, 1550 et 1561.

M. G. de la Coste-Messelière, *Le pietà de Saint-Germain-des-Prés,* L'Œil, mars 1959.

C. Cotteau et V. Petit, *Guide pittoresque. Annuaire de l'Yonne,* Auxerre, 1860.

C. Couderc, *cat. de l'exp. Exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIIe siècle,* Paris, Bibliothèque nationale, 1907.

C. Couderc, *Livre de la chasse par Gaston Phœbus, reproduction réduite des 87 miniatures du ms. fr. 616,* Paris, 1909.

C. Couderc, *Album de Portraits d'après les Collections du Département des Manuscrits,* Bibliothèque Nationale, Paris, s. d. (1910).

C. Couderc, *Les Enluminures des manuscrits du Moyen Age,* Paris, 1927.

L. Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre,* T. II, Paris, 1901.

L. Curmer, *Les Evangiles,* Paris, 1864.

D

E. Dacier, *L'exposition des Primitifs français,* La Bibliographilie, Paris, 1904, Cahier 4 – 8.

Ch. Dalbon, *Les procédés de Primitifs. Les origines de la peinture à l'huile, étude historique et critique,* Paris, 1904.

L. Dassler, *Italienische Meisterzeichnungen,* Munich, 1948.

H. David, *Philippe le Hardi. Le train somptuaire d'un grand Valois,* Dijon, 1947.

M. Davies, *French School, National Gallery Catalogues,* Londres, 1957.

M. Davies, *Early Netherlandish School, National Gallery Catalogues,* Londres, 1968.

M. Davies, *Roger van der Weyden,* New York, 1972.

B. Degenhart et A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300 – 1450,* Berlin, 1968.

C. Dehaisnes, *L'art flamand depuis la fin du XIVe siècle jusqu'au commencement du XVIe,* Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1892.

C. Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint Bertin et sur Simon Marmion,* Paris, 1892.

C. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre,* Paris, 1896.

R. Delachenal, *Histoire de Charles V,* Paris, 1909 – 1931.

R. Delachenal, *Date d'une miniature d'un manuscrit de Charles V,* Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 71, 1910, pp. 711-712.

R. Delachenal, *Grandes Chroniques de France,* Paris, **1910 – 1920.**

L. M. J. Delaissé, *Une Production d'un atelier parisien et le caractère composite de certains Livres d'Heures,* Scriptorium, II, **1948,** p. 78 ff.

L. M. J. Delaissé, *Le Livre d'Heures de Mary van Vronensteyn, chef-d'œuvre inconnu d'un atelier d'Utrecht, achevé en 1460,* Scriptorium, III, **1949,** p. 230 ff.

L. M. J. Delaissé, *Le livre d'Heures d'Isabeau de Bavière,* Scriptorium, IV, **1950,** p. 252 ff.

L. M. J. Delaissé, *Enluminure et peinture dans les Pays-Bas,* Scriptorium, XI, **1957.**

L. Delisle, *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale,* XXI, 2e partie, Paris, **1865.**

L. Delisle, *Histoire littéraire de la France, XVe siècle,* Paris, **1869.**

L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale,* 3 vol. et un album, Paris, **1868 – 1881,**

L. Delisle, *Notes sur quelques manuscrits du Musée britanique,* Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, **1877,** pp. 183 – 238.

L. Delisle, *Catalogue des livres précieux faisant partie de la bibliothèque de M. Amboise Firmin-Didot,* Paris, **1882.**

L. Delisle, *Les Livres d'Heures du duc de Berry,* Gazette des Beaux-Arts, XXIX, **1884.**

L. Delisle, *Exemplaires royaux et princiers du Miroir Historial,* (extrait de la Gazette Archéologique, T. XI, p. 807 ff., 1886), Paris, **1886.**

L. Delisle, *Livres d'Images,* Histoire Littéraire, XXXI, **1893.**

L. Delisle, *Notice de douze livres royaux,* Paris, **1902.**

L. Delisle, *Recherches sur la Librairie de Charles V,* Paris, **1907.**

L. Delisle, *La Bible de Robert de Billyng et de Jean Pucelle,* Revue de l'Art Chrétien, LX, **1910.**

L. Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle, manuscrit de la collection de M. le Baron Maurice de Rothschild,* Paris, **1910.**

E. Deschamps, *Œuvres complètes.* De Queux de Saint Hilaire et G. Raynaud, Eds. Paris, **1878 – 1903.** 11 vol.

P. Deschamps et M. Thibout, *La Peinture murale en France au début de l'époque gothique de Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180 – 1380),* Paris, **1963.**

Jules Destrée, *Roger de la Pasture-van der Weyden,* Paris-Bruxelles, **1930.**

F. Deuchler, *Looking at Bonne de Luxembourg's Prayer Book,* The Metropolitan Museum of Art Bulletin, **février 1971.**

M. Dewerve, *La librairie de Bourgogne,* Bruxelles, **s. d. (1970).**

E. Dhanens, *Van Eyck,* Paris, **1980.**

L. Dimier, *Les origines de la peinture française,* Les Arts, **février, mars, avril 1905.**

L. Dimier, *Critique et controverse touchant à différents points de l'Histoire de l'Art,* Paris, **1909.**

L. Dimier, *Les Primitifs français,* Paris, **s. d. (1911).**

L. Dimier, *Histoire de la Peinture française des Origines au retour de Vouet, 1300 à 1627,* Paris – Bruxelles, **1925.**

L. Dimier, *Les Primitifs français,* Paris, **s. d. (1929)**

L. Dimier, *Les Primitifs français,* Gazette des Beaux-Arts, I, **juillet-août 1936;** III, **novembre 1937;** IV, **avril 1938.**

D. Diringer, *The Illuminated Book, its History and Production,* Londres, **1955.**

A. Diverrès, *La Chronique métrique de Jean de Paris,* Paris, **1956.**

J. Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France,* Paris, **1635.**

G. Doutrepont, *La Littérature française à la cour des Ducs de Bourgogne,* Bibliothèque du XVe siècle, VIII, Paris, **1909.**

G. Duby, *Fondement d'un nouvel humanisme, 1280 – 1440,* Genève, **1966.**

G. Duby, *Guillaume Le Maréchal,* Paris, **1984.**

A. Duchesne, *Histoire généalogique des ducs de Bourgogne de la Maison de France,* Paris, **1628.**

J. Dupont, *Une Vierge du Maître de Saint-Gilles,* Bulletin des Musées de France, **juillet 1936.** pp. 108-109.

J. Dupont, *Les Primitifs français,* Paris, **1937.**

J. Dupont, *Notices dans le catalogue de l'exposition « La Vierge dans l'art français »,* Paris, **1950.**

J. Dupont, *A propos de l'exposition « la Vierge dans l'art français » au Petit-Palais,* Bulletin des Musées de France, **1950.**

E. Durand-Greville, *Promenade dans l'Exposition des Primitifs français,* Paris, Bulletin de l'Art ancien et moderne, **avril, mai, juin 1904.**

P. Durrieu, *Un grand enlumineur parisien au XVe siècle, Jacques de Besançon et son œuvre,* Paris, **1892.**

P. Durrieu, *Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans les bibliothèques d'Allemagne,* Bibliothèque de l'Ecole de Chartres, Vol. LIII, Paris, **1892.**

P. Durrieu, *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français,* Le Manuscrit, I, **1894,** II, **1895.**

P. Durrieu, *Heures de Turin,* Paris, **1902.**

P. Durrieu, *La peinture à l'exposition des Primitifs français,* Revue de l'Art ancien et moderne, **1904.**

P. Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, Duc de Berry,* Paris, **1904.**

P. Durrieu, *Les Belles Heures de Jean de France, Duc de Berry,* Gazette des Beaux-Arts, XXXV, **1906,** p. 265 ff.

P. Durrieu, *Jacques Coëne, peintre de Bruges travaillant à Paris sous le règne de Charles VI,* Bruxelles, **1906** (Extrait du périodique: Les Arts anciens de Flandre, **1905**).

P. Durrieu, *Le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut,* Revue de l'Art ancien et moderne, **1906,** XIX, p. 401 ff; XX, p. 21 ff.

P. Durrieu, *La Peinture en France de Jean le Bon à la mort de Charles V. Le Règne de Charles VI, in* A. Michel, Histoire de l'Art, Vol. III, 1, Paris, **1907,** pp. 101 – 171.

P. Durrieu, *Les « Très Belles Heures de Notre Dame » du duc Jean de Berry,* Revue Archéologique, T. XVI, **juillet-août 1910.**

P. Durrieu, *Les Aventures de deux splendides livres d'heures ayant appartenu au duc Jean de Berry,* Revue de l'Art ancien et moderne, XXX, **1911,** pp. 101 – 103.

P. Durrieu, *Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI,* Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, **1911,** pp. 365 – 393.

P. Durrieu, *La Peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois,* in A. Michel, Histoire de l'Art, Paris, **s. d. (1911),** Vol. IV, 2, pp. 701 – 771.

P. Durrieu, *Le Musée Jacquemart-André. Les manuscrits à peinture,* Gazette des Beaux-Arts, CXI, **août 1912,** pp. 85 – 96.

P. Durrieu, *Les Heures du Maréchal de Boucicaut du Musée Jacquemart-André,* Revue de l'Art Chrétien, **1913,** LXIII, pp. 73 ff., 145 ff.; **1914,** LXIV, p. 28 ff.

P. Durrieu, *Les Tableaux des collections du duc Jean de Berry,* Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 79 **(1918),** pp. 265 – 290.

P. Durrieu, *Une « Pitié de Notre-Seigneur »; tableau fraçais de l'époque du règne de Charles VI donné au Musée du Louvre,* Monuments et mémoires de la fondation Piot, XXIII, **1918-1919,** pp. 63 – 111.

P. Durrieu, *La Miniature flamande aux temps de la cour de Bourgogne,* Bruxelles, **1921.**

P. Durrieu, *Les Très Belles Heures de Notre Dame du Duc Jean de Berry,* Paris, **1922.**

P. Durrieu, *Miniatures from a French Horae, British Museum, Add. ms. 16997, Fifteenth Century, Reproduced in Honour of John Alexander Herbert,* Londres, British Museum, **1927.**

P. Durrieu, *Les Manuscrits des statuts de l'ordre de Saint-Michel,* Bulletin de la société française de reproduction de manuscrits à peintures, **s. d.**

M. Dvorák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck,* Munich, **1925.**

E

C. Eisler, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, European Schools excluding Italian,* Oxford, **1977.**

G. Emile-Mâle, *Restauration des peintures de chevalet,* Fribourg, **1976.**

A. Erlande-Brandenburg, *Le Tombeau de Saint Louis,* Bulletin Monumental, **1968.**

A. Erlande-Brandenburg, *La Dame à la Licorne,* Paris, **1978.**

A. Erlande-Brandenburg, *La Peinture à Paris, sous les premiers Valois,* Bulletin Monumental, **1979,** II, pp. 170-171.

A. Erlande-Brandenburg, *L'art gothique,* Paris, **1983.**

A. Erlande-Brandenburg et F. Salet, Bulletin Monumental, **1971,** Chronique, p. 198.

J. Evans, *The Duke of Orleans Reliquary of the Holy Thorn,* Burlington Magazine, LXXVIII, **1941,** p. 196 ff.

J. Evans, *Art in Mediaeval France, 987 – 1498,* Londres – New York, Toronto, **1948.**

J. Evans, *The Flowering of the Middle Ages,* Londres, **1966.**

F

J. Favier, *Les finances pontificales à l'époque du grand schisme d'Occident,* Paris, **1966.**

J. Favier, *Paris au XVe siècle,* Paris, **1974.**

J. Favier, *Philippe le Bel,* Paris, **1978.**

J. Favier, *La Guerre de Cent ans,* Paris, **1980.**

J. Favier, *François Villon,* Paris, **1982.**

Dom M. Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France,* **1706,** réimpr., éd. du Palais Royal, Paris, **1973.**

S. H. Ferber, *Jean Pucelle and Giovani Pisano,* Art Bulletin, **mars 1984.**

H. Fierens-Gevaert, *Communication dans le cadre de l'enquête ouverte à l'occasion de l'exposition de l'art belge, « Un important problème. Primitifs flamands et primitifs français »,* Revue de l'Art ancien et moderne, **1923.**

H. Fierens-Gevaert, *Les Très Belles Heures de Jean de France,* Bruxelles – Leyde – Paris, **1924.**

H. Fierens-Gevaert et P. Fierens, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle,* Paris – Bruxelles, **1927 – 1929.**

A. Firmin-Didot, *Missel de Jacques Jouvenel des Ursins, cédé à la ville de Paris,* Paris, **1861.**

E. H. Flinn, *A Magnificent Manuscript, a Historical Mystery,* Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, **1971.**

H. Focillon, *L'Art d'Occident,* Paris, **1938.** Ed. anglaise: *The Art of the west in the middle Ages,* Londres, **1963.**

H. Focillon, *Peintures Romanes des Eglises de France,* Paris, **1938.**

H. Focillon, *The life of Forms in Art,* New Haven, **1942.**

H. Focillon, *Moyen Age, survivances et réveils,* Etudes d'Art et d'Histoire, Montréal, **1943.**

H. Focillon, *L'irréalisme à la fin du Moyen Age et à la Renaissance. Les visionnaires,* La Critica d'Arte, N° 1, Fasc. XXVII, **1er mai 1949,** pp. 3 – 12.

H. Focillon, *Le Peintre des Miracles Notre Dame,* Paris, **1950.**

M. François, *Les plus beaux manuscrits à peintures conservés aux Archives Nationales,* coll. Trésor des bibliothèques de France, fasc. XXIV, Paris, **1938.**

B. Fredericksen, *A Parisian Triptych Reconstructed,* J. Getty Museum, II, **1983,** pp. 183 – 196.

L. Freeman Sandler, *Jean Pucelle and the last miniatures of the Belleville Breviary,* Art Bulletin, **mars 1984.**

M. de Fréville, *Commentaire sur le symbolisme religieux des miniatures d'un manuscrit du XIVe siècle par le miniaturiste lui-même,* Nouvelles Archives de l'Art Français, **1974 – 1975.**

M. J. Friedländer, *Die Ausstellung älterer Kunstwerke in München,* Zeitschrift für bildende Kunst, **1902.**

M. J. Friedländer, *Die Brügger Leihausstellung von 1902,* Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, **1903,** p. 66 ff.

M. J. Friedländer, *Der Meister des hl. Aegidius,* Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, Berlin, XXXIV, 10, **juillet 1913.** pp. 187 – 190.

M. J. Friedländer, *Flémalle-Meister-Dämmerung,* Pantheon, VIII, **1931,** p. 353 ff.

M. J. Friedländer, *Le Maître de St-Gilles,* Gazette des Beaux-Arts, 6 ser., XVII, **1937,** p. 221 ff.

M. J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen,* La Haye, **1947.**

M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting.* Leyde – Bruxelles, vol. I et II, **1967.**

R. E. Fry, *The Exhibition of French Primitives,* I et II, Burlington Magazine, **juin** et **juillet 1904.**

G

D. Gaborit-Chopin, *Les émaux translucides parisiens dans la première moitié du XIVe siècle,* Archeologia, n° 162, **janvier 1982,** pp. 32 – 37.

A. Gabriel, *Les Rapports dynastiques franco-hongrois au Moyen Age,* Budapest, **1944.**

E. D. Galsson, *Le Parlement de Paris,* Paris, **1901.**

P. Ganz, *L'œuvre d'un amateur d'art. La collection de M. Engel-Gross.* Catalogue raisonné. Genève, **s. d. (1925).**

C. Gardet, *De la peinture du Moyen Age en Savoie* (Ars Sabaudiae), Annecy, **1965 – 1969.**

C. Gaspar, F. Lyna, *Les principaux Manuscrits à peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique,* Paris, **1937 – 1945.**

Gaston Phoebus, *Le Livre de la Chasse,* manuscrit français 616 de la Bibliothèque Nationale, Paris, **1976.**

M. M. Gauthier, *Emaux du Moyen Age occidental,* Fribourg, **1972.**

V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, **1928-1929**.

P. GÉLIS-DIDOT ET H. LAFFILLÉE, *La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle*, Paris, **s. d. (1889)**.

GERSPACH, *Les envois de Florence à l'Exposition des primitifs français*, L'Art, IV, **1904**, p. 264.

L. GILLET, *La peinture française: Moyen Age, Renaissance*, Paris, **1929**.

L. GILLET, *Les Primitifs français*, Marseille, **1941**.

H. GÖBEL, *Tapestries of the Lowlands*. New York, éd. **1974**.

F. G. GODWIN, *An Illustration to the De Sacramentis of St Thomas Aquinas*, Speculum, 26, **1951**, n° 4, pp. 609 – 614.

M. H. GOLDBLATT, *Deux grands maîtres français, le maître de Moulins identifié, Jean Perréal*, Paris, **1961**.

F. GORISSEN, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve, Analyse und Kommentar*, Berlin, **1973**.

R. GOUGH, *An account of a richly illuminated missal executed for John, Duke of Bedford*, Londres, **1974**.

S. V. GRANCAY, *Medieval Armor in a prayer Book*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XVI, **juin 1958**, pp. 286 – 296.

A. GRISERI, *Jacquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turin, **s. d. (1966?)**.

L. GRODECKI, *Ivoires français* (ouvrage collectif), Paris, **1947**.

L. GRODECKI, *The Jacques Cœur Window at Bourges*, Magazine of Art, XLII, **1949**, p. 64 ff.

L. GRODECKI, *Catalogue de l'exposition Vitraux de France du XIe au XVIe siècle*, Paris, **1953**.

L. GRODECKI, *in Le Vitrail Français*, **1958**.

L. GRODECKI ET J. TARALON, *Les vitraux de Paris, de la région parisienne etc.*, Paris, **1978**.

A. F. GRUYER, *La peinture au château de Chantilly, Ecoles étrangères*, Paris, **1896**.

A. F. GRUYER, *Musée Condé, Notices sur les peintures*, Paris, **1899**.

B. GUENÉE ET F. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, **1968**.

J. GUÉROULT, *Le Palais de la Cité des origines à 1417*, Mémoire de la Fédération de la société historique et archéologique de Paris, **1949**, p. 57 – 212, **1950**, p. 21 – 204, **1951**, p. 7 – 101.

J. GUIFFREY, *L'auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers*, Mémoires de la Société des Antiquaires de France, **1877**.

J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, Duc de Berry*, Paris, **1894 – 1896**.

J. GUIFFREY, *Le Retable du Parlement de Paris*, Les Arts, **novembre 1904**.

J. GUIFFREY, *Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle*, Paris, **s. d.**

J. GUIFFREY, P. MARCEL, *La peinture française, Les Primitifs*, Paris, **s. d. (1912)**.

J. GUIFFREY, P. MARCEL, C. TERRASSE, *La peinture française, Les Primitifs*, deuxième série, Paris, **1926**.

F. DE GUILHERMY, *Iconographie historique. Le roi Charles V et la reine Jeanne de Bourbon*, Annales Archéologiques, **1862**.

U. GÜNTHER, *Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts*, Acta Musicologica, XXX, **1963**, pp. 96 – 114.

F. G. A. DE GUYOT DE VILLENEUVE, *Notice sur un manuscrit français du XIVe siècle; les Heures du Maréchal de Boucicaut* (pour la Société des Bibliophiles Français), Paris, **1889**.

H

J. HAMBURGER, *The Waddesdon Psalter and the shop of Jean Pucelle*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, XLIV, **1981**.

L. D'HARCOURT ET CH. MAUMENÉ, *Iconographie des rois de France*, Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, **1928**.

M. HARRSEN, *A Book of Hours for Paris Use*, Die Graphischen Künste, n. ser. III, **1938**, p. 91 ff.

J. HARTHAN, *Books of Hours and their Owners*, Londres, **1976 et 1977**.

A. HASELOFF, *Les psautiers de saint Louis*, Mémoires de la Société des Antiquaires de France, **1899**.

G. HASELOFF, *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert*, Kiel, **1938**.

W. HAUSENSTEIN, *Tafelmalerei der alten Franzosen*, Das Bild, vol. 7, Munich, **1923**.

J. HAVET, *Compte du Trésor du Louvre (Toussaint 1296)*, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, **1884**.

M. HÉBERT, *Les monuments parisiens dans l'œuvre du Maître de Saint-Gilles*, Mémoires, Fédération des Sociétés Historiques et Archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France, I, **1949**, pp. 213 – 236.

A. HEIMANN, *Der Meister der «Grandes Heures de Rohan» und seine Werkstatt*, Städel-Jahrbuch, VII-VIII, **1932**, p. 1 ff.

T. A. HEINRICH, *The Lehman Collection*, Metropolitan Museum of Art Bulletin, **avril 1954**, pp. 217 – 232.

J. HELD, *Zwei Ansichten von Paris beim Meister des Heiligen Aegidius*, Jahrbuch des preussischen Kunstsammlungen, III, **1932**.

J. HELD, *Little-known French Paintings of the Fifteenth Century*, Burlington Magazine, **avril 1952**.

G. HENDERSON, *The manuscript model of the Angers «Apocalypse» tapestries*, Burlington Magazine, **avril 1985**, pp. 209 – 218.

PH. HENWOOD, *Jean d'Orléans peintre des rois Jean II, Charles V et Charles VI*, Gazette des Beaux-Arts, **avril 1980**, pp. 137 – 139.

PH. HENWOOD, *Peintres et sculpteurs parisiens des années 1400. Colart de Laon et les statuts de 1391*, Gazette des Beaux-Arts, **octobre 1981**, pp. 95 – 102.

J. A. HERBERT, *Illuminated Manuscripts*, Londres, **1911**.

H. J. HERMANN, *Französische und iberische Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Wien, Nationalbibliothek)*, Leipzig, **1938**.

D. HERVIER, *Pierre Le Gendre et son inventaire après décès*, Paris, **1977**.

A. M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, New York, **1963**.

W. M. HINKLE, *The Iconography of the Panels by the Master of Saint-Gilles*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXVIII, **1965**.

E. HOEPFFNER, *Œuvres de Guillaume de Machaut*, Paris, **1908 – 1921**, 3 vol.

J. M. HOFFELD, *An Image of Saint Louis and the structuring of devotion*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, **1971**.

R. HOLMES, *The Soltikoff Pontifical*, Literary Gazette, Londres, **28 septembre 1861**, pp. 291-292.

G. J. HOOGEWERFT, *De Noord-nederlandsche Schilderkunst*, La Haye, **1936 – 1947**.

J. HUBERT, *Quelques vues de la cité au XIVe siécle dans un bréviaire parisien conservé à la Bibliothèque municipale de Châteauroux*, Mémoires de la Société des Antiquaires de France, LXXVII, **1924 – 1927**, pp. 25 – 42.

M. HUILLET D'ISTRIA, *Jean Perréal*, Gazette des Beaux-Arts, ser. 6, XXXV, **1949**, pp. 313 ff., 377 ff.

M. HUILLET D'ISTRIA, *Le Maître de Moulins (La peinture française de la fin du Moyen Age, 1)*, Paris, **1961**.

J. HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages*, Londres, **1924**.

G. HULIN DE LOO, *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges*, Gand, **1902**.

G. HULIN DE LOO, *Les Très Riches Heures de Jean de France, Duc de Berry, par Pol de Limbourc et ses frères*, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, XI, **1903**, p. 178 ff.

G. HULIN DE LOO, *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale*, Bruxelles – Paris, **1904**.

G. HULIN DE LOO, *La Bible de Philippe le Hardi historiée par les frères de Limbourg: Manuscrit français N° 166 de la Bibliothèque Nationale à Paris*, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, XVI, **1908**, p. 183 ff.

G. HULIN DE LOO, *Heures de Milan*, Bruxelles-Paris, **1911**.

G. HULIN DE LOO, *Rapport*, Académie royale de Belgique, Bulletin de la classe des Beaux-Arts, VII, **1925**.

G. HULIN DE LOO, *Memorial volume of the Loan Exhibition of Flemish and Belgian Art*, Londres, **1927**.

G. HULIN DE LOO, *L'Exposition d'Art français à Londres en 1932: Notes sur quelques tableaux du XVe siècle*, Extrait du Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, Bruxelles, **1932**.

I

G. ISARLO, *Combat-Art*, **3 mai 1954**.

J

CH. JACQUES (STERLING), *La peinture française, les peintres du Moyen Age*, Paris, **1941**.

A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'Histoire*, 2e éd. Paris, **1872**.

M. R. JAMES, *The Apocryphal New Testament*, Oxford, **1924 et 1926**.

P. JAMOT, *A propos d'un primitif français prêté par le musée d'Amsterdam au Louvre qui lui envoie en échange un primitif hollandais, quelques considérations sur l'art français et l'art flamand vers le milieu du XVe siècle*, Revue de l'Art ancien et moderne, **1927**.

P. JAMOT, *More notes on the Flemish Exhibition*, Burlington Magazine, T. 51, **juillet 1927**. pp. 14 – 25.

P. JAMOT, *La Peinture en France*, Paris, **1934**.

H. W. JANSON, *Apes and Apelore*, Londres, **1952**.

A. JEANROY, *Boccace et Christine de Pisan, le De claribus, principale source du Livre de la cité des dames*, Romania, 48 **(1922)**, pp. 93 – 105.

G. JEDLICKA, *Französische Malerei, Ausgewählte Meisterwerke aus 5 Jahrhunderten*, Zurich, **1938**.

N. JORGA, *Thomas III, marquis de Saluces*, Paris, **1893**.

F. JOUBERT, *L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée:* Bulletin Monumental, **1981**, pp. 125 – 140.

A. JOUBIN, *Catalogue des Peintures et Sculptures, Musée Fabre*, Montpellier, **1926**.

A. JOUBIN, *Le Musée de Montpellier*, Montpellier, **1929**.

K

M. KAHR, *Jean le Bon in Avignon*, Paragone, 197 **(1966)**, pp. 3 – 16.

H. KARLINGER, *di Kunst der Gotik*, Berlin, **1927**.

C. M. KAUFMANN, *An Altar-piece of the Apocalypse from Master Bertram's Workshop in Hamburg, Victoria and Albert Museum*, Londres, **1968**.

R. L. KILGOUR, *The Decline of Chivalry as shown in the French Literature of the Late Middle Ages*, Cambridge, Mass, **1937**.

D. KING, *How many Apocalypse tapestries*, in *Mélanges Harold B. Burnham*, Toronto, **1977**.

R. KOECHLIN, *Les Ivoires gothiques français*, Paris, **1924**.

E. KÖNIG, *Französische Buchmalerei um 1450*, Berlin, **1982**.

K. KOSMER, *Master Honoré, A Reconsideration of the Documents*, Gesta, XIV, **1975**.

I. KOZÁKY, *Geschichte der Totentänze*, Budapest, **1936**.

R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti and Master Gusmin*, Art Bulletin, XXIX, **1947**, p. 25 ff.

H. KREUTER-EGGEMANN, *Das Skizzenbuch des Jacques Daliwe*, Munich, **1864**.

B. KURTH, *Ein Freskenzyklus im Adlertum zu Trient*, Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der K. K. Zentral Kommission für Denkmalpfluge, V, **1911**, pp. 9 – 104.

L

L. H. LABANDE, *Les primitifs français, peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, 2 vol., Marseille, **1932**.

Y. LABANDE-MAILFERT, *Charles VIII et son milieu, la jeunesse au pouvoir*, Paris, **1975**.

J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Paris, **1879**.

J. LABARTE, *Inventaire des richesses d'art de la France*, Archives du Musée des Monuments Français, Paris, **1886**.

G. DE LA BATUT, *Les principaux manuscrits à peintures conservés à la Bibliothèque Mazarine de Paris*, Bulletin de la Société Française de Reproduction de Manuscrits à Peintures, XVI, **1933**, p. 44 ff.

A. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, 3 vol., Paris, **1849 – 1852**.

A. DE LABORDE, *La Renaissance des Arts à la cour de France*, 2 vol., Paris, **1850** et **1855**.

A. DE LABORDE, *Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de St. Augustin*, Paris, **1909**.

A. DE LABORDE, *Etude sur la Bible Moralisée illustrée*, Paris, **1911 – 1927**.

C. LACAZE, *The Vie de saint Denis manuscript (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2090 – 2092)*, New York – Londres, **1979**.

M. LACLOTTE, *L'école d'Avignon, la peinture en Provence aux XIVe et XVe siècles, Tables chroniques, Etude critique et historique*, Paris, **1960**.

M. LACLOTTE, *Primitifs français*, Paris, **1966**.

M. LACLOTTE, *Larousse des grands peintres*, Paris, **1976**.

M. LACLOTTE, Assisté de J.-P. CUZIN, *Petit Larousse de la peinture*, 2 vol., Paris, **1979**.

M. LACLOTTE ET D. THIEBAUT, *L'Ecole d'Avignon*, Paris, **1983**.

G. LAFENESTRE, *L'exposition des Primitifs français*, Paris, **1904**.

G. LAFENESTRE, *L'exposition des Primitifs français*, Gazette des Beaux-Arts, I, **mai 1904**; III, **juillet 1904**; IV, **août 1904**.

G. LAFENESTRE, *Les Primitifs à Bruges et à Paris, 1900 – 1902 – 1904. Vieux maîtres de France et des Pays-Bas*, Paris, **1904**.

A. LANCELOT, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions, X*, **1736**.

A. LANGFORS, *Le Roman de Fauvel*, (Société des Anciens textes français), Paris, **1914 – 1916**.

CH.-V. LANGLOIS, *La vie en France au Moyen Age*, Paris, **1908**, rééd. **1981**.

J. LARAN, *Les portraits français du XIIIe au XVIIe siècle, à la Bibliothèque Nationale*, L'Art, **1907**.

LA ROCHE-FLAVIN, *Treize livres des Parlements de France*, Bordeaux, **1617**.

J. LASSAIGNE ET G. C. ARGAN, *Le quinzième siècle de van Eyck à Botticelli*, Genève – Paris – New York, éd. Skira, **1955**.

R. de Lasteyrie, *Les miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin,* Monuments Piot, III, **1896**, pp. 71 – 119.

P. Lavalée, *Le Dessin français du XIIIe au XVIe siècle,* Paris, **1930**.

J. Lavalleye, *Le Portrait au XVe siècle,* Bruxelles, **1945**,

P. Lavedan, *Représentation des villes dans l'art du Moyen Age,* Paris, **1954**.

S. Laveissière, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne,* T. I, **1980**.

C. Leber, *Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France,* Paris, **1838**.

J. le Goff, *Marchands et banquiers du Moyen Age,* Paris, **1956**.

J. le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age,* Paris, **1957**.

J. le Goff, *Le Moyen Age,* Paris, **1962**.

J. le Goff, *La civilisation de l'Occident Médiéval,* Paris, **1964**.

J. le Goff, *La naissance du Purgatoire,* Paris, **1981**.

R. Lehman, *Catalogue of the Philip Lehman Collection,* New York, **1928**.

F. Lehoux, *Jean de France, duc de Berri, sa vie, son action politique,* 4 vol. (dont un index général), **1966 – 1968**.

M. Lehrs, *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert,* Vienne, **1908 – 1930**.

J. Lemaire de Belges, éd. Stecher, Louvain, **1891-1892**.

P.-A. Lemoisne, *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole française, XIVe, XVe, XVIe siècles.* Paris, éd. de l'Illustration, **s. d. (1925)**.

P.-A. Lemoisne, *La Peinture française à l'époque gothique, XIVe et XVe siècles,* Pantheon, **1931**.

P.-A. Lemoisne, *La Peinture française à l'époque gothique, XIVe et XVe siècles,* Florence-Paris, **1931**.

P. Léprieur, *Les récentes acquisitions du département des Peintures au musée du Louvre* (1906), Gazette des Beaux-Arts, **janvier 1907**.

V. Leroquais, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France,* Paris, **1924**, 3 v., Planches.

V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale,* Paris, **1927**.

V. Leroquais, *Trésors des bibliothèques de France,* Paris, **1930**.

V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France,* Paris, **1934**.

V. Leroquais, *Un livre d'Heures manuscrit à l'usage de Mâcon,* Mâcon, **1935**.

V. Leroquais, *Les Pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France,* Paris, **1937**.

V. Leroquais, *Un livre d'Heures de Jean Sans Peur, Duc de Bourgogne,* Paris, **1939**.

V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France,* Mâcon, **1940 – 1941**.

V. Leroquais, *Supplément aux Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale,* Mâcon, **1943**.

M. Le Roux de Lincy et L. M. Tisserand, *Paris et ses historiens aux XIVe et XVe siècles,* Paris, **1867**.

A. Leroy, *Histoire de la Peinture française au Moyen Age et à la Renaissance,* Paris, **1935**.

J. Lestockoy, *Deux siècles d'histoire de la Tapisserie (1300 – 1500),* Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, T. XIX, Arras, **1978**.

M. Lever, *Le sceptre et la marotte,* Histoire des Fous de Cour, Paris, **1983**,

P. Levesque, *Notice du livre de Pierre Salmon, présenté par l'auteur à Charles VI,* Notices et extraits, **1798 – 1799**.

A. Liebreich, *Claus Sluter,* Bruxelles, **1936**.

M. Lièvre, *Notes sur le manuscrit original du Songe du Verger,* Romania, 77, **1956**, pp. 352 – 360.

F. Lippmann, *Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der Kgl. Museen zu Berlin,* Berlin, **1910**.

Ouvrage anonyme, *Londres, Britisch Museum, Reproductions from Illuminated Manuscripts, Ser. I – IV,* Londres, **1910 – 1928**, 4 vol.

Ouvrage anonyme, *Londres, British Museum, Schools of Illuminations: Reproductions from Manuscripts in the British Museum,* Londres, **1914 – 1930**, 6 vol.: VI: France, milieu du XIVe au XVIe siècle.

R. Longhi, *Arte italiana et arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa,* Opere complete, Vol. IX, Florence, **1979**.

A. Longnon, *Paris pendant la domination anglaise,* Paris, **1878**.

F. Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke,* Leipzig, **1928**.

F. Lyna, *Les Miniatures d'un ms. du « Ci Nous Dit » et le réalisme Préeykien,* Scriptorium, I, **1946-1947**, p. 106 ff.

M

A. Machabey, *Guillaume de Machault, 1300? – 1377. La Vie et l'œuvre musicale,* Paris, **1955**.

D. Mackay quin, *A medieval picture of the Hotel-Dieu of Paris,* Bulletin of the History of Medecine, XII, 1, **juin 1942**.

L. Maeterlinck, *L'Enigme des Primitifs français,* Gand, **s. d., (1921)**.

J. Magnin, *Le Musée de Dôle,* Dijon, **1920**.

E. Male, *L'art religieux à la fin du Moyen Age en France,* Paris, **1908**, Nouvelle édition, **1931**.

E. Male, *L'iconographie française et l'art italien au XIVe siècle et au commencement du XVe siècle,* Revue de l'Art Ancien et Moderne, XXXVII, **1920**.

E. Male, *L'Art allemand et l'Art français du Moyen Age,* Paris, **1922**.

E. Male, *Arts et artistes du Moyen Age,* Paris, **1947**.

C. Manfredi, *Il cavaliere errante, Studi di critica litteraria,* Bologne, **1892**.

M. Manion, *The Warncliffe Hours,* Londres, **1981**.

P. Mantz, *La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe siècle,* avec une introduction par Olivier Merson, Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, Paris, **1897**.

J. Maquet-Tombu, *Inspiration et originalité des tapisseries de l'Apocalypse d'Angers,* Mélanges Hulin de Loo, Bruxelles-Paris, **1931**, p. 260 ff.

Marco Polo, *Il Milione,* Florence, **1928**.

Marco Polo, *La description du monde,* Paris, **1955**.

J. Marette, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois,* Paris, **1961**.

H. de Marez, *Jan van Brugge,* Onze Kunst, 2e année, **1903**, pp. 153 – 163.

R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance,* 2 vol., La Haye, **1931-1932**.

J. Maroger, *The Secret Formulas and Techniques of the Old Masters,* New York, **1948**.

J. J. Marquet de Vasselot et R. A. Weigert, *Bibliographie de la tapisserie, des tapis et de la broderie en France,* Paris, **1935**.

B. Martens, *Meister Francke,* Hamburg, **1929**.

H. Martin, *Les Peintres de Manuscrits et la Miniature en France,* Paris, **1904**.

H. Martin, *Les Esquisses des miniatures, in* Revue Archéologique, Paris, **1904**, T. II, pp. 17 – 45.

H. Martin, *Les miniaturistes français,* Paris, **1906**.

H. Martin, *Le Térence des Ducs,* Paris, **1907**.

H. Martin, *Légende de saint Denis,* Paris, **1908**, repr. intégrale.

H. Martin, *Les peintures de manuscrits et la miniature en France,* Paris, **1909**.

H. Martin, *Le Boccace de Jean sans Peur,* Bruxelles-Paris, **1911**.

H. Martin, *La Miniature française du XIIIe au XVe siècle,* Paris-Bruxelles, **1923**.

H. Martin, *Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale,* Paris-Bruxelles, **1928**.

H. Martin et Ph. Lauer, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal,* Paris, **1929**.

R. Matagne, *Philippe VI ou Jean II le Bon,* Archivum Heraldicum, LXXII, **1958**.

A. Matejcek et J. Pesina, *La Peinture gothique tchèque, 1350 – 1450,* Prague, **1950**.

E. Maugis, *Histoire du Parlement de Paris,* Paris, **1913**.

C. Maumené et L. d'Harcourt, *iconographie des rois de France,* Archives de l'Art français, **1928**.

C. Megnien, *Notre-Dame chez nous,* Paris, **1958**.

M. Meiss, *The Madonna of Humility,* Art Bulletin, XVIII, **1936**, p. 434 ff.

M. Meiss, *Light as Form and Symbol in some fifteenth-century paintings,* Art Bulletin, **septembre 1945**, vol. XXVII, n° 3, pp. 175 – 181.

M. Meiss, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death,* Princeton, **1951**.

M. Meiss, *The Exhibition of French Manuscripts of the XIII – XVI centuries at the Bibliothèque Nationale,* Art Bulletin, vol. XXXVIII, **septembre 1956**, pp. 187 – 196.

M. Meiss, *The Exhibition of French Manuscripts of the XIII – XVI centuries at the Bibliothèque Nationale,* The Art Quarterly, vol. XXXVIII, n° 3, **septembre 1956**.

M. Meiss, *Highlands in the Lowlands, Jan van Eyck, the Master of Flemalle and the franco-italian tradition,* Gazette des Beaux-Arts, LVII, **1961**.

M. Meiss, *French and Italian Variations on an Early Fifteenth-Century Theme: Saint Jérôme and His Study,* Gazette des Beaux-Arts, LXII, **1963**, pp. 147 – 170.

M. Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry. The late XIVth century and the patronage of the Duke,* Londres – New York, **1967**.

M. Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry,* The Boucicaut Master, Londres, **1968**.

M. Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry, The Limbourgs and their contemporaries,* 2 vol. New York, **1974**.

M. Meiss et C. Eisler, *A New French Primitive,* Burlington Magazine, **1960**.

M. Meiss et S. Off, *The Bookkeeping of Robinet d'Estampes and the Chronology of Jean de Berry's Manuscripts,* Art Bulletin, LIII, **1971**, pp. 225 – 235.

M. Meiss et S. Off, *Deux miniatures perdues du Térence des ducs,* Revue de l'Art, XV, **1972**, p. 62.

M. Meiss, *The De Lévis Hours and the Bedford Workshop,* New Haven, **1972**.

F. de Mély, *Les Primitifs français. Le miniaturiste parisien Honoré,* Revue de l'Art Ancien et Moderne, XXVII **(1910)**, pp. 345 – 358.

E. Mentz, *La Renaissance en France et en Italie à l'époque de Charles VIII,* Paris, **1885**.

E. Mentz, *Etudes Iconographiques et Archéologiques sur le Moyen Age,* Paris, **1887**.

P. Mérimée, *Etudes sur les Arts du Moyen Age,* Paris, éd. **1967**.

C. de Mérindol, *Note sur la tapisserie de l'« Apocalypse » d'Angers,* Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, **1983**, pp. 82 – 91.

J. Meurgey, *Les Principaux Manuscrits à peintures du Musée Condé,* Paris, **1930**.

H. Michel, *L'Horloge de Sapience et l'histoire de l'horlogerie,* Physis, **1961**.

E. G. Millar, *English Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth Centuries,* Paris-Bruxelles, **1928**.

E. G. Millar, *Souvenir de l'exposition de manuscrits français à peintures organisées à la Grenville Library (British Museum) en janvier-mars 1932,* Paris, **1933**.

E. G. Millar, *An illuminated manuscript of La Somme le Roy, attributed to the parisian miniaturist Honoré,* Oxford, **1953**.

E. G. Millar, *The parisian miniaturist Honoré,* Londres, **1959**.

A. L. Millin, *Abrégé des Antiquités nationales,* Paris, **1837**.

L. Mirot, *Note sur un tableau de la Sainte Chapelle,* Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, **1913**, pp. 271 – 278.

L. Mirot, *Etudes lucquoises. La colonie lucquoise à Paris du XIIIe au XVè siècle,* Paris, **1930**.

A. Molinier, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Mazarine,* Paris, **1885 – 1892**, 4 vol.

M. Mollat, *Genèse médiévale de la France moderne,* Paris, **1970**.

G. Mombello, *Per un 'edizione critica dell' Epistre Othea di Christine de Pizan,* Studi francesci, VIII, **1964**, pp. 401 – 417; IX, **1965**, pp. 1 – 12.

G. Mombello, *La tradizione manoscritta dell'Epistre Othea di Christine de Pizan (Memorie dell'Academia delle Scienze di Torino),* Turin, **1967**.

B. de Montesquiou-Fezensac, *Vue de Pontoise dans le tableau du Maître de Saint-Gilles à la National Gallery de Londres,* Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, **1939-1940**, p. 92.

Dom B. de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française,* Paris, II, **1730**, III, **1793**.

C. Monget, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des Archives de Bourgogne,* Montreuil-sur-Mer, **1898 – 1905**.

K. Morand, *Jean Pucelle, A re-examination of the evidence,* Burlington Magazine, 103, **1961**.

K. Morand, *Jean Pucelle,* Oxford, **1962**.

H. Moulin, *Le Christ du Parlement,* Paris, **1883**.

A. N. L. Munby, Times Litterary Supplement, Londres, **18 avril 1968**.

A. N. L. Munby, *Connaisseurs and medieval miniatures, 1750 – 1850,* Oxford, **1972**.

E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII,* Paris, **1885**.

N

L. Narbonne, *La cathédrale Saint-Just,* Bulletin de la commission archéologique de Narbonne, **1898**, p. 114.

C. Nordenfalk, *Französische Buchmalerei 1200 – 1500,* Kunstchronik, IX, **1956**, n° 7, pp. 179 – 189.

C. Nordenfalk, *Saint Bridget of Sweden as represented in illuminated manuscripts,* in *De artibus opuscula, XL, Essays in honor of Erwin Panofsky,* New York, **1961**.

C. Nordenfalk, *Maître Honoré et Maître Pucelle,* Apollo, **1964**.

C. Nordenfalk, *Hatred Hunting and Love: Three Themes relative to some Manuscripts of Jean san Peur,* in *Studies in late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss,* New York, **1977**, I, p. 324 sq., II, pl. 114-115.

O

P. L. Oliger, *Le Meditationes Vitae Christi, del Pseudo-Bonaventura,* Studi Francescani, n. ser., VII, **1921**, p. 143 ff.; n. ser., VIII, **1922**, p. 18 ff.

L. Olschki, *Marco's Asia,* Berkeley, **1960**.

H. Omont, *Psautier de saint Louis,* Paris, **(1902)**.

H. Omont, *Le livre des merveilles du Maître de Boucicaut,* fac simile, Paris, **1907**.

H. Omont, *Miracles de Notre Dame, ms. fr. 9198 de la Bibliothèque Nationale de Paris,* Paris, **s. d.**

P

O. PÄCHT, *Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus,* Belvedere, IX/X, **1926**, p. 155 ff.

O. PÄCHT, *Review of Friedländer, Die altniederländische Malerei, III,* Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, **1927/28**, p. 37 ff.

O. PÄCHT, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik,* Augsbourg, **1929**.

O. PÄCHT, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts,* Kunstwissenschaftliche Forschungen II, **1933**, p. 75 ff.

O. PÄCHT, *Jean Fouquet, A study of his style,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, IV, **1940-1941**.

O. PÄCHT, *A Giottesque Episode in English Mediaeval Art,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VI, **1943**, p. 51 ff.

O. PÄCHT, *The Master of Mary of Burgundy,* Londres, **s. d. (1948)**.

O. PÄCHT, *A Forgotten Manuscript from the Library of Mr Duc de Berry,* Burlington Magazine, **1956**, pp. 146 – 153.

O. PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIII, **1959**, p. 13 ff.

O. PÄCHT, *The Avignon diptych and its eastern ancestry,* in *De artibus opuscula, XL, Essays in honor ef Erwin Panofsky,* New York, **1961**, pp. 402 – 421.

O. PÄCHT ET J. J. G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library, Oxford, I, German, Dutch, Flemish, French and Spanish schools.* Oxford, **1966**.

O. PÄCHT ET D. THOSS, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Französische Schule,* 2 vol. Vienne, **1974**.

O. PÄCHT, *Buchmalerei des Mittelalters,* Munich, **1984**.

E. PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form,* Vorträge der Bibliothek Warburg, **1924-1925**, p. 258 ff.

E. PANOFSKY, *Imago Pietatis,* in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag,* Leipzig, **1927**, p. 261 ff.

E. PANOFSKY ET F. SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art,* Metropolitan Museum Studies, IV, **1933**, pp. 228 – 280.

E. PANOFSKY, *Reintegration of a Book of Hours Executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»,* in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter,* Cambridge, **1939**, II, p. 479 ff.

E. PANOFSKY, *Studies in Iconology,* New York, **1939**.

E. PANOFSKY, *The de Buz Book of Hours; A New Manuscript from the Workshop of the Grandes Heures de Rohan,* Harvard Library Bulletin, III, **1949**, p. 163 ff.

E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting,* Harvard University Press. Cambridge Mass. **1953**, 2 vol.

E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art,* Stockholm, **1960**.

E. PANOFSKY, *Tomb Sculpture,* New York, **1964**.

P. PANSIER, *Les Boucicaut à Avignon,* Avignon, **1933**.

P. PANSIER, *Les Peintres d'Avignon aux XIVe-XVe siècles,* Avignon, **1934**.

G. PARIS, *Histoire littéraire de la France,* Paris, **1881 – 1906**, vol. 28 – 33.

P. PARIS, *Les manuscrits français de la bibliothèque du roi,* 7 vol., Paris, **1836 – 1846**.

M. PATTISON, *The Renaissance of art in France,* Londres, **1879**, 2 vol.

J. PATUREAU, *Catalogue des livres imprimés et manuscrits de la bibliothèque de Châteauroux,* Châteauroux, **1880**.

G. PEIGNOT, *Catalogue d'une partie des livres composant la bibliothèque des ducs de Bourgogne au XVe siècle,* 2e éd., Dijon, **1841**.

E. PELLEGRIN, *Les manuscrits de Pétrarque dans les bibliothèques de France,* Italia medioevale e umanistica, VII, **1964**, pp. 405 – 522.

K. G. PERLS, *Le Tableau de la famille des Juvenal des Ursins; le Maître du Duc de Bedford et Haincelin de Hagenau,* Revue de l'Art Ancien et Moderne, LXVIII, **1935**, p. 173 ff.

K. G. PERLS, *Jean Fouquet,* Paris, **1940**.

R. PERNOUD, *La Poésie médiévale française,* Paris, **1947**.

R. PERNOUD, *Pour en finir avec le Moyen Age,* Paris, **1977**.

R. PERNOUD, *La femme au temps des cathédrales,* Paris, **1980**.

R. PERNOUD, *Lumière du Moyen Age,* Paris, **1981**.

R. PERNOUD, *Christine de Pisan,* Paris, **1982**.

J. PEŠINA, *Ceská malba Pozdni Gotiky a Renaissance, deskoré malirstwi 1450 – 1550,* Prague, **1950**.

E. PETIT, *Histoire des ducs de Bourgogne,* Dijon, **1901**, VII.

P. PIEPER, *Eine Tafel von Robert Campin,* Pantheon, XXIV, **1966**, pp. 279 – 282

L. PILLON, *Les sculpteurs français du XIIIe siècle,* **s. d.**

H. PINOTEAU, *Tableaux français sous les premiers Valois,* Cahiers d'Héraldique, II (**1975**, 2e éd. **1979**), pp. 120 – 176.

H. PIRENNE, *Les Villes du Moyen Age,* Bruxelles, **1927**.

J. PIRENNE, *Les grands courants de l'Histoire Universelle. II, de l'Expansion musulmane au Traité de Westphalie,* Neuchâtel-Paris, **1946**.

R. PLANCHENAULT, *L'Apocalypse d'Angers,* Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques, **1966**.

R. PLANCHENAULT, *Les tapisseries d'Angers,* Paris, **s. d.**

J. PLUMMER, *The Hours of Catherine of Clever,* New York, **1966**.

J. PLUMMER, *The Last Flowering, French Painting in manuscripts 1420 – 1530, Catalogue de l'exposition à la Pierpont Morgan Library,* New York, **1982**.

M. POËTE, *Les Primitifs Parisiens,* Paris, **1904**.

J. POPE-HENNESSY, *Recent Research,* Burlington Magazine, **septembre 1939**.

J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance,* Londres-New York, **1966**.

A. E. POPHAM ET K. M. FENWICK, *The National Gallery of Canada, European Drawings,* Toronto, **1965**.

J. PORCHER, *Les Grandes Heures de Rohan (Les Trésors de la peinture française, I, 7, XVI),* Genève, **1943**.

J. PORCHER, *Two Models for the Heures de Rohan,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VII, **1945**, p. 1 ff.

J. PORCHER, *Les Belles Heures de Jean de France, duc de Berry,* Paris, **1953**.

J. PORCHER, *L'Enluminure française,* Paris, **1959**.

J. PORCHER, *The Rohan book of hours* (The Faber Library of Illuminated Manuscripts), Londres, **1959**.

J. PORCHER, *Un amateur de peinture sous Charles VI: Jean Lebègue,* in *Mélanges d'histoire du livre et des bibliothèques offert à M. Franz Calot,* Paris, **1960**, pp. 35 – 42.

J. PORCHER, *Manuscrits à peintures offertes à la Bibliothèque Nationale par le comte Guy du Boisrouvray,* Paris, **1961**.

C. F. POST, *A History of Spanish Painting,* Cambridge, Mass. Harvard University Press, **1930**. Vol. II, part. III, The Franco-Gothic Style.

A. PRACHE ET F. AVRIL, *La Peinture monumentale en Europe hors de l'Italie au XIIIe et au XIVe siècle. L'enluminure à l'époque gothique (1200 – 1240),* Genève, **1979**.

B. PROST, *Quelques documents sur l'histoire des Arts en France,* Gazette des Beaux-Arts, Paris, **1887**, T. I, pp. 322 – 330.

B. PROST, *Liste des artistes mentionnés dans les Etats de la Maison du Roi du XIIIe siècle à 1500,* Archives historiques, artistiques et littéraires, Vol. I, Paris, **1889**.

B. PROST, *Un nouveau document sur Jean de Bruges,* Gazette des Beaux-Arts, **1892**, I, p. 349 ff.

B. PROST, *Recherches sur les peintres du roi* in *Etudes d'Histoire du Moyen Age dédicacées à Gabriel Monod,* Paris, **1896**.

B. ET H. PROST, Archives historiques, artistiques et littéraires, T. II, **1890-1891**.

Q

M. QUANTIN, *Répertoire archéologique de l'Yonne,* Paris, **1868**.

R

G. R. RAGGHIANTI, *Rassegne, studi sui primitivi francesi,* La Critica d'Arte, N° 1, Fasc. XXVII, **1er mai 1969**, pp. 46 – 59.

L. M. C. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts,* Berkeley, Los Angeles, **1966**.

L. M. C. RANDALL, *Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux,* Speculum, 47, **1972**.

R. H. RANDALL JR., *Frog in the middle,* Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XVI, **juin 1958**, pp. 269 – 275.

CHANOINE M. RANNAUD, *Histoire de Sixt,* Annecy, **1916**.

E. RAUMIÉ ET N. PRINET, *Epitaphier du Vieux Paris,* Paris, **1890 – 1914**.

L. RÉAU, *Une collection de Primitifs français en Amérique,* Gazette des Beaux-Arts, **janvier 1926**.

L. RÉAU, *La peinture et les tapisseries. La Bourgogne. Les richesses d'art de la France,* Paris – Bruxelles, **1927**.

L. RÉAU, *La peinture française du XIVe au XVIe siècle,* Paris, **1939**.

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien,* 6 vol., Paris, **1955 – 1959**.

L. RÉAU ET G. COHEN, *L'art du Moyen Age, arts plastiques, art littéraire, et la civilisation française, in* L'évolution de l'humanité, synthèse collective, vol. IV, Paris, **1935**.

S. REINACH, *Répertoire des peintures du Moyen Age et la Renaissance (1280 – 1580),* I, **1905**, II, **1907**.

S. REINACH, E. VERLANT, G. HULIN DE LOO, J. DE FIGUEIREDO, P. DURRIEU, L. MAETERLINCK, A. DE LABORDE GILLET, H. FIERENS-GEVAERT, F. DE MELY. *Un important problème, Primitifs flamands et Primitifs français,* Revue de l'Art ancien et moderne, Paris, vol. II, pp. 81, 174, 287, **1923**.

E. RENAN, *Discours sur l'état des Beaux-Arts en France, au XIVe siècle,* Histoire littéraire de la France, T. XXIV, Paris, **1862**, pp. 60 – 757.

E. RENDERS, *La solution du problème van der Weyden, Flémalle-Campin,* Bruges, **1931**.

N. REYNAUD, *La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy,* Revue du Louvre, **1965**, pp. 171 – 182.

N. REYNAUD, *Notices in:* catalogue de l'exposition *« Vingt ans d'acquisitions au musée du Louvre 1947 – 1967»,* Paris, **1967 – 1968**.

N. REYNAUD, *Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siècle: Henri de Vulcop,* Revue de l'Art, 22, **1973**, pp. 6 – 21

N. REYNAUD, *Complément à la Résurrection de Lazare,* Revue du Louvre, **1977**, pp. 222 – 224 et p. 395.

N. REYNAUD, *Jean Fouquet, catalogue de l'exposition,* Les dossiers du département des peintures, n° 22, Paris, (la plus récente et la plus complète mise au point avec une bibliographie), **1981**.

N. REYNAUD, *Les vitraux du chœur de Saint-Séverin,* Bulletin Monumental, **1985**, pp. 25 – 40.

S. DE RICCI, ET W. J. WILSON, *Census of Mediaeval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada,* New York, **1935 – 1937**.

M. RICKERT, *Painting in Britain, the Middle Ages,* Pelican History of Art, Melbourne – Londres – Baltimore, **1954**.

G. RING, *Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert, Belgische Kunstdenkmäler,* Munich, **1923**, II, p. 269 ff.

G. RING, *Primitifs français,* Gazette des Beaux-Arts, ser. 6, XIX, **1938**, p. 149 ff.

G. RING, Wallraf Richartz Jahrbuch, **1939**.

G. RING, *A Century of French Painting, 1400 – 1500,* Londres – New York, **1949**.

G. RING, *An Attempt to Reconstruct Perréal,* Burlington Magazine, XCII, **1950**, p. 255 ff.

S. RINGBOM, *Icon to Narrative,* Abo, **1965**, (2e éd., **1983**).

ABBÉ RIVE, *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures peintes dans les manuscrits,* Paris, **1782**.

D. M. ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries,* Art Bulletin, XVIII, **1936**, p. 480 ff.

D. ROGGEN, *Roger van der Weyden en Italie,* Revue Archéologique, XIX, **1924**, p. 88 ff.

P. ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs,* Bruxelles, **1932**.

P. ROLLAND, *André Beauneveu en de « Visite» van Klaas Sluter te Mehun-sur-Yèvre,* Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, II, **1935**, p. 114 ff.

P. ROLLAND, *La peinture murale à Tournai,* Bruxelles, **1946**.

M. ROQUES, *Les peintures murales du Sud-Est de la France, XIIIe au XVIe siècle,* Paris, **1961**.

M. ROQUES, *Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France, XIVe, XVe et XVIe siècles,* Bordeaux, **1963**.

J. J. RORIMER, *The Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France, at the Cloisters,* New York, **1957**.

J. J. RORIMER ET M. B. FREEMAN, *The Nine Heroes Tapestries at the Cloisters,* The Metropolitan Museum of Art Bulletin, VIII, **1949**, p. 243 ff.

A. RUAIS, *Les Tapisseries du trésor de la cathédrale d'Angers au XIXe siècle,* Mémoires de l'Académie d'Angers, **1977 – 1978**.

S

F. SALET, *La Tapisserie française du Moyen Age à nos jours,* Paris, **1946**.

F. SALET, *Deux primitifs français au XIVe siècle,* Bulletin Monumental, **1962**, pp. 82-83.

F. SALET, *L'art gothique,* Paris, **1963**.

J. M. A. SALLES-DABADIE, *Les conciles œcuméniques dans l'Histoire,* Paris – Genève, **s. d.**

A. SAPORI, *Le marchand italien au Moyen Age,* Paris, **1952**.

C. SAUNIER, *Le sentiment décoratif des Primitifs français,* L'Art Décoratif, **1904**.

L.-F. SAUVAGE, *Les Primitifs français,* Nouvelle Revue, **15 mai 1904**.

H. SAUVAL, *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris,* 1724 (reprint Minkoff), Genève, **1974**.

F. SAXL, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, **1942**, p. 82 ff.

F. SAXL ET A. MEIER, *Verzeichnis astrologischer und mythologscher illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, vol. III, Handschriften in englischen Bibliotheken,* Londres, **1953**.

C. SCHAEFER, *Fouquet le Jeune en Italie,* Gazette des Beaux-Arts, **1967**, II, pp. 189 – 212.

C. SCHAEFER, **1971** (voir Sterling et Schaefer)

C. SCHAEFER, *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet,* Lille, **1972** (zones du Service de reproduction des thèses)

J. SCHAEFER, *Les Primitifs français du XIVe et du XVe siècle,* Paris, **1946**.

L. SCHAEFER, *Die Illustrationen zu Handschriften der Christine de Pizan,* Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte, X, **1937**, pp. 119 – 208.

R. SCHILLING, *A Book of Hours from the Limbourg Atelier,* Burlington Magazine, LXXXI, **1942**, p. 194 ff.

R. SCHILLING, *The Nativity and Adoration of the Child Christ in French Miniatures of the early Fifteenth Century,* Connoisseur, XXXX, **1952**, pp. 167 – 169, 221.

R. SCHILLING, *The Master of Egerton 1070 (Hours of René d'Anjou),* Scriptorium, VIII, **1954**, pp. 272 – 282.

G. SCHMIDT, *Gotik in Böhmen,* Munich, **1969**.

G. Schmidt, *Zu datieren der «kleinen» Bargello Diptychons und der Verkündigungstafel in Cleveland,* in *Etudes d'art offertes à Charles Sterling,* Paris, **1975,** pp. 47 – 63.

G. Schmidt, *(Compte-rendu de: C. R. Sherman, The portraits of Charles V...),* Zeitschrift für Kunstgeschischte, **1971,** pp. 72 – 88.

G. Schmidt, *Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich,* in *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki,* Paris, **1981.**

G. Schmidt, *Revue critique de l'exposition Les Fastes du gothique,* Kunst chronik, 35, **juillet 1982.**

R. Schneider, *L'art français, Moyen Age et Renaissance,* Paris, **1923.**

R. Schneider, *L'art français, Fin du Moyen Age, Renaissance,* 2e édition, Paris, **1928.**

R. Schneider et G. Cohen, *La Formation du génie moderne dans l'art de l'Occident,* Paris, **1936.**

M. Schnerb-Lièvre, *Evrart de Trémaugon et le Songe du Verger,* Romania, 101, **1980,** pp. 527 – 530.

W. Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule,* Berlin, **1938.**

H. Schwarz, *The Mirror in Art,* The Art Quarterly, **été 1952,** pp. 97 – 118.

F. Scotthoeffer, *Die altfranzösischen Maler,* Die Nation, **4 juin 1904.**

K. Secomska, *Mistrzowie i Ksiazeta, Malarstwo Francuskie XV i XVI Wieku, (Maîtres et Princes, La peinture française du XVe et XVIe siècle),* Varsovie, **1972.**

J. B. Séroux d'Agencourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle,* Paris, **1823.**

G. Servières, *La Décoration artistique des buffets d'orgue,* Paris-Bruxelles, **1928.**

C. R. Sherman, *The portraits of Charles V of France (1338 – 1380),* New York, College Art Association, **1969.**

C. R. Sherman, *Representations of Charles V of France, (1338 – 1380), as a Wise Ruler,* Medievalia et humanistica, II, **1971,** pp. 83 – 96.

C. R. Sherman, *Some visual definitions in the illustrations of Aristotle's Nicomachean Ethics and Politics in the French Translations of Nicole Oresme.* Art Bulletin. **septembre 1977,** pp. 320 – 330.

J. J. Sherman, *The Parliament of Paris,* Londres, **1968.**

D. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple,* Art Bulletin, XXVIII, **1946,** p. 17 ff.

D. Shorr, *The Christ child in devotional images in Italy during the XIV century,* New York, **1954.**

O. G. Von Simson, *Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross,* Art Bulletin, XXXV, **1953,** p. 9 ff.

A. Smart, *The Dawn of Italian Painting 1250 – 1400,* Oxford, **1978.**

O. Smital et E. Winkler, *Livre du Cuer d'Amours Espris (Vienne National-bibliothek, ms. 2597),* Vienne, **1926.**

K. Smits, *Iconographie van de Nederlandsche Primitieven,* Amsterdam, **1933.**

J. Sokolova, *Obraz Krajiny Ve Francouzských Miniaturách Gotické Doby (1250 – 1415),* Prague, **1937** (Le paysage dans la miniature française à l'époque gothique, 1250 – 1415; avec un résumé en français).

S. Solente, *Christine de Pisan, Le livre de la mutaction de Fortune,* Société des Anciens Textes Français, ed. S. Solente, 3 vol., **1953.**

E. Solms-Laubach, *«Der Hausbuchmeister»,* Städel-Jahrbuch, IX, **1935-1936,** p. 13 ff.

G. Souchal, *Les tapisseries de l'Apocalypse d'Angers,* Milan, **1969.**

G. Souchal, *Catalogue de l'exposition Chefs-d'œuvre de la tapisserie,* Paris, **1973.**

G. Souchal, *Un grand peintre français de la fin du XVe siècle: Le Maître de la Chasse à la Licorne,* Revue de l'Art, 22, **1973,** pp. 22 – 49.

G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane,* Paris, **1924.**

E. Spencer, *The International Style and Fifteenth-Century Illuminations,* Parnassus, XII, **mars 1940,** p. 30 f.

E. Spencer, *l'Horloge de Sapience,* Scriptorium, 17, **1963.**

E. Spencer, *The Master of the Duke of Bedford: The Bedford Hours,* Burlington Magazine, **octobre 1965,** pp. 495 – 502.

E. Spencer, *The Master of the Duke of Bedford, The Salisbury Breviary,* Burlington Magazine, **décembre 1966,** pp. 607 – 612.

E. Spencer, *The portraits of Charles V of France,* Scriptorium, **1969,** pp. 145 – 149.

E. Spencer, *The first Patron of Très Belles Heures de Notre Dame,* Scriptorium, **1969.**

E. Spencer, *The Sobieski Hours,* **1977.**

J. Squilbeck, *La Vierge à l'Encrier ou à l'Enfant Ecrivant,* Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, XIX, **1950,** p. 127 ff.

A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik,* Berlin, **1934 – 1938.**

W. Stechow, *Northern Renaissance Art 1400 – 1600,* Sources and Documents in the history of art series, edited by H. W. Janson, **1966.**

H. Stein, *Le Palais de Justice de Paris et la Sainte-Chapelle,* Paris, **1912.**

E. Steingräber, *La scultura tedesca del Medio Evo,* album Fabri, n° 100, **1966.**

K. Stejskal, *L'empereur Charles IV, l'art en Europe,* Paris, **1978.**

Ch. Sterling, *Notices in:* Catalogue de l'exposition *«French Art 1200 – 1900».* Londres, **1932.**

Ch. Sterling, *Notices in:* Catalogue de l'exposition *«Chefs-d'œuvre de l'art français»,* Paris, **1937.**

Ch. Sterling, *La Peinture française. Les primitifs,* Paris, **1938.**

Ch. Sterling, (sous le pseudonyme de Ch. Jacques). *La Peinture française. Les peintres du Moyen Age,* Paris, **1941** (rééd. en **1946** sous le nom de Ch. Sterling).

Ch. Sterling, *Le style gothique international* in *Les Peintres célèbres,* éd. L. Mazenod, Genève-Paris, **1948.**

Ch. Sterling, *Les ducs de Bourgogne et la civilisation franco-allemande,* Les Arts plastiques, Bruxelles, **octobre-novembre, 1951.**

Ch. Sterling, *Le Réalisme bourgeois au XVe siècle,* L'Art et l'Homme, sous la direction de René Huyghe, Paris, **1958,** vol. II, pp. 365 – 384.

Ch. Sterling, *Le style courtois international,* L'Art et l'Homme, II, **1958,** pp. 353 – 364.

Ch. Sterling, *La peinture de portrait à la cour de Bourgogne au début du XVe siècle,* Critica d'Arte, 35, **1958.**

Ch. Sterling, assisté de **N. Reynaud** et **H. Adhémar** assistée de **L. Colliard,** *Catalogue des Peintures de l'Ecole française des XIVe, XVe et XVIe siècles,* Paris, Musée du Louvre, **1965.**

Ch. Sterling, *La Vierge ouvrante de Morlaix,* Les monuments historiques de la France, **janvier-juin 1966,** pp. 138 – 148.

Ch. Sterling, in *J. Bialostocki, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit,* Propyläen Kunstgeschichte, VII, Berlin, **1972.**

Ch. Sterling, *Jan van Eyck avant 1432,* Revue de l'Art, **1976.**

Ch. Sterling, *Un nouveau tableau bourguignon et les Limbourg,* in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in honor of Millard Meiss,* New York, **1977,** pp. 415 – 429.

Ch. Sterling, *Nicolas Froment, peintre du Nord de la France,* in *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki,* Paris, **1981.**

Ch. Sterling, *Enguerrand Quarton, le peintre de la Pietà d'Avignon,* Paris, **1983.**

M. Stucky-Schürer, *Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig, Ihr Verhältnis zur Bildwirkerei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert, Berne,* **1972.**

P. Suau, *Les Primitifs français,* Les Etudes, Paris, **20 juin 1904.**

Abbé Suger, *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures,* Traduction E. Panofsky, Princeton, **1946.**

W. E. Suida, *Paintings and sculpture from the Kress Collection acquired by Samuel H. Kress Foundation 1945 – 1951,* Washington, D. C., **1951.**

H. Swarzenski, *Monuments of romanesque art,* **1967.**

G. Szabo, *The Robert Lehman Collection,* New York, **1975.**

T

M. Teasdale-Smith, *The use of grisaille as a lenten observance,* Marsyas, VIII, **1959.**

C. Terrasse, *Les Primitifs français: Musée du Louvre,* Paris, **1928.**

D. Thiebaut, *Cat. Exp. Fastes du Gothique,* **1981,** (chapitre concernant les **Peintures,** pp. 363 – 378.

D. Thiebaut, voir M. Laclotte et D. Thiebaut), **1983.**

U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler,* Leipzig, **1910 – 1950.** (Cité Th. B).

A. Thomas, *Francesco Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen Age,* Paris, **1883.**

M. Thomas, Une prétendue signature de peintre dans un manuscrit du début du XVe siècle, Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, **1958,** p. 114.

M. Thomas, *La visite de l'empereur Charles IV en France, d'après l'exemplaire des «Grandes Chroniques» exécuté pour le roi Charles V, VIe congrès international des bibliophiles,* Vienne, **29 septembre – 5 octobre 1969.**

M. Thomas, *L'iconographie de saint Louis dans les Heures de Jeanne de Navarre, septième centenaire de la mort de Saint-Louis,* Actes du colloque de Royaumont et de Paris, **21 – 27 mai 1970** (Paris, **1976**).

M. Thomas, *Le psautier de Saint Louis,* fac-similé, Graz, **1970.**

M. Thomas, *Les Grandes Heures de Jean de France, duc de Berry,* Paris, **1971.**

M. Thomas, *L'âge d'or de l'enluminure, Jean de France, duc de Berry,* Paris, **1979.**

D. Thoss, voir **O. Pächt,** *Catalogue de l'exposition «Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei,* Vienne, **1978.**

L. Thuasne, *François Fouquet et les miniatures de la Cité de Dieu de Saint Augustin,* Revue des Bibliothèques, VIII, **1898.**

E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art,* Londres, **1957.**

G. Tilander, *Gaston Phoebus, Livre de Chasse,* Karlshamm, **1971.**

P. Toesca, *La Pittura e la miniatura nella Lombardia,* Milan, **1912.**

P. Toesca, *Zur Herkunft des Stiles der van Eyck,* Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, new. ser., IX, **1932,** p. 320 ff.

P. Toesca, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck,* Bruxelles, **1938.**

P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il trecento,* Turin, **1951.**

C. de Tolnay, *Zur Herkunft des Stiles der van Eyck,* Müncher Jahrbuch, N. F. IX, **1932,** pp. 320 – 338.

C. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck,* Bruxelles, **1939.**

R. M. Tovell, *Flemish Artists of the Valois Courts,* Toronto, **1950.**

E. Trenkler, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne, 3e partie: manuscrits français,* Bulletin de la société française de reproduction de manuscrits à peintures, Paris, **1938.**

R. C. Trexler, *A Medieval Census the Liber Divisionis,* Mediaevalia and Humanistica, 17, **1966.**

G. Troescher, *Burgundische Malerei,* 2 vol., Berlin, **1966.**

H. von Tschudi, *London. Die Austellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club,* Repertorium für Kunstwissenschaft, XVI, **1893,** pp. 100 – 116.

A. Tuetey, *Inventaire de Nicolas de Baye, chanoine de Notre-Dame, greffier au Parlement de Paris sous Charles VI,* Paris, **1888.**

D. H. Turner, *Illuminated manuscripts in the Grenville Library,* Londres, **1967.**

V

J.-B. de Vaivre, *Les trois couronnes des hérauts,* Archivum Heraldicum, n° 2-3, **1972,** pp. 30 – 35.

J.-B. de Vaivre, *Les armoiries de Pierre de Mortain,* Bulletin Monumental, **1973,** pp. 39-40.

J.-B. de Vaivre, *Artus, les trois couronnes et les hérauts,* Archives héraldiques suisses, Annuaire **1974,** pp. 2 – 13.

J.-B. de Vaivre, *Monuments et objets d'art commandés par Gilles Malet, garde de la librairie de Charles V; Journal des Savants,* **octobre-décembre 1978,** pp. 217 – 239.

J.-B. de Vaivre, *Héraldique et l'histoire de l'art du Moyen Age,* Gazette des Beaux-Arts, **mars** (pp. 99 – 108) et **novembre** (pp. 145 – 158) **1979.**

J.-B. de Vaivre, *Sur trois primitifs français du XIVe siècle et le portrait de Jean le Bon,* Gazette des Beaux-Arts, **avril 1981,** pp. 131 – 156.

J.-B. de Vaivre, *Les cerfs ailés et la tapisserie de Rouen,* Gazette des Beaux-Arts, **octobre 1982,** pp. 93 – 108.

J.-B. de Vaivre, *Note d'héraldique et d'emblématique à propos de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers,* Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, **janvier-mars 1983,** pp. 95 – 134.

J.-B. de Vaivre, *Messire Jehan Le Viste, chevalier, seigneur d'Arcy et sa tenture au lion et à la licorne,* Bulletin Monumental, **1984,** pp. 397 – 434.

J.-B. de Vaivre, *Compte-rendu de l'article de W. Wells* (cité ici), Bulletin Monumental, **1986,** pp. 186 – 190.

G. Valdarni, *Catalogue de l'exposition Francesco da Barberino nell'arte e nella storia,* Barberino Val d'Elsa, **1964.**

W. R. Valentiner, *Tino da Camaino, a Sienese Sculptor of the fourteenth Century,* Paris, **1935.**

J. Vallery-Radot, *Joigny, Congrès Archéologique,* Auxerre, **1958.**

M. Vallet de Viriville, *Notice de quelques manuscrits précieux sous le rapport de l'art du XVe siècle: Livre d'Heures de Jean duc de Bedford, exécuté de 1423 à 1430.* Gazette des Beaux-Arts, **septembre 1866,** pp. 275 – 285.

M. Vallet de Viriville, *Notice de quelques manuscrits précieux sous le rapport de l'art du XVe siècle: Pontifical de Poitiers ou de Jacques Jouvenel des Ursins,* Gazette des Beaux-Arts, **novembre 1866,** pp. 471 – 488.

R. van Marle, *The development of the italian schools of painting,* 19 vol. La Haye, **1923 – 1938.**

E. A. van Moé, *Le psautier de saint Louis,* Arts et Métiers Graphiques, **1937.**

G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes,* édition commentée sous la direction d'A. Chastel, 5 tomes parus, Berger-Levrault, Paris, **s. d.**

C. Vaurie, *Birds in the Prayer Book of Bonne de Luxembourg,* The Metropolitan Museum of Art Bulletin, **février 1971,** p. 279.

J. Veillot, *Compte-rendu des travaux de la Société de Berry à Paris,* **1856-1857.**

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana,* Milan, **1901-1939.**

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Trecento e le sue origini,* Milan, **1907.**

A. Venturi, *Studi antonelliani.* L'Arte, **1908.**

A. Venturi, *Courrier d'Italie,* Renaissance de l'Art français, **1919.**

A. Vidier, *Mémoires de la Société d'Histoire de Paris, XXXIV – XXXVII,* **1907 – 1910.**

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVe siècle,* Paris, **1854 – 1868.**

P. Vitry, *L'Exposition des Primitifs français,* Les Arts, **avril 1904.**

G. Vitzthum von Eckstädt, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa,* Leipzig, **1907.**

K. Voll, *Die Ausstellung altfranzösischer Meister in Louvre,* Beilage zur Allgemeinen Zeitung, **18-19 août 1094.**

K. Voll, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling,* Leipzig, **1906.**

J. de Voragine, *Voragine Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta,* T. Graesse ed. Breslau, **1890.**

W

G. F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris,* Berlin, **1837 – 1839,** 3 vol.

G. F. Waagen, *Manuel d'histoire de la peinture,* **1864.**

G. F. Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien,* Vienne, **1866-1867.**

G. F. Warner, *Illuminated manuscripts in the British Museum, Series I – IV,* Londres, British Museum, **1903.**

G. F. Warner et J. P. Gilson, *Catalogue of the Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collection,* Londres, **1921.**

W. H. L. Weale, *A descriptive Catalogue of the Collection of Pictures belonging to the Earl of Northbrook,* Londres, **1889.**

P. Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge,* Stuttgart, **1894.**

J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Medieaval Art,* Princeton, **1938.**

A. Weese, *Skulptur und Malerei in Frankreich im XV und XVI Jahrundert,* Potsdam, **1927.**

R. A. Weigert, *La Tapisserie française,* Paris, **1956.**

K. Weitzmann, *Studies in the arts at Sinai,* Princeton, **1982.**

W. Wells, *The winged Stags tapestry,* Apollo, **juin 1984,** pp. 425 – 429.

P. Wescher, *La Pietà du Louvre et son auteur,* Gazette des Beaux-Arts, **janvier 1937.**

P. Wescher, *Das französische Bildnis von Karl VII bis zu Franz I,* Pantheon, **1938.**

P. Wescher, *Jean Fouquet und seine Zeit,* Bâle, **1945,** (éd. française, Bâle, **1947).**

J. White, *The Birth and Rebirth of Pictural Space,* Londres, **1967.**

J. White, *Duccio: Tuscan art and the medieval workshop,* Londres, **1979.**

G. Wildenstein, *Deux primitifs du temps de Jean le Bon,* Gazette des Beaux-Arts, **septembre 1961.**

P. Wilhelm, *Das Jagdbuch des Gaston Phoebus,* Hambourg, **(1965).**

S. S. Williams, *An Author's role in fourteenth-century book production: Guillaume de Machaut's livre où je mets toutes mes choses,* Romania, 90, **1969,** pp. 433 – 454.

A. Wilmart, *Les anniversaires célébrés à Saint-Denis au milieu du XIVe siècle,* Revue Mabillon, 14, **1924,** pp. 22 – 31.

F. Winkler, *Ein neues Werk aus der Werkstatt Pauls von Limburg,* Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV, **1911,** p. 536 ff.

F. Winkler, *Simon Marmion als Miniaturmaler,* Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, XXXIV, **1913,** p. 251 ff.

F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden,* Strasbourg, **1913.**

F. Winkler, *Die nordfranzösische Malerei im 15. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur altniederländischen Malerei, in P. Clemen, J. Baum et M. Creutz, Belgische Kunstdenkmaler,* I, Munich, **1923.**

F. Winkler, *Die Altniederländische Malerei,* Berlin, **1924.**

F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts,* Leipzig, **1925.**

F. Winker, *Berliner Museen,* **1928.**

F. Winkler, *Paul de Limbourg in Florence,* Burlington Magazine, LVI, **1930,** p. 94 ff.

F. Winkler, *Altdeutsche Tafelmalerei,* Munich, **1944.**

F. Winkler, *(Compte-rendu de E. Panofsky, Early Netherlandish Painting),* Kunstchronik, VIII, **1955,** pp. 9 – 26.

F. Winkler, *Das Werk des Hugo van der Goes,* Berlin, **1964.**

P. de Winter, *Copistes, éditeurs et enlumineurs de la fin du XIVe siècle, la production à Paris de manuscrits à miniatures,* Actes du 101e Congrès national des Sociétés savantes **(1975),** Paris, **1978,** pp. 173 – 198.

P. de Winter, *Art, Devotion and Satire, the Book of Hours of Charles III, the Noble, King of Navarre, at the Cleveland Museum of Art,* The Gamut (Journal of Cleveland State University), 2, **(1981)** pp. 42 – 59.

P. de Winter, *Christine de Pisan, ses enlumineurs et ses mécènes les ducs de Bourgogne,* Actes du 104e Congrès national des Sociétés savantes **(1979),** Paris, **1982,** pp. 335 – 376.

P. de Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1364 – 1404),* Paris, **1985.**

E. Winternitz, *Bagpipes for the Lord,* Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XVI, **Juin 1958,** pp. 276 – 286.

R. Wittkover, *Oriente Poliano,* **1957.**

W. D. Wixom, *The Hours of Charles le Noble,* Bulletin of the Cleveland Museum of Art, LIII, **1965,** pp. 84 – 90.

F. Wormald, *The throne of Solomon and St Edward's chair, De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky,* New York, **1961.**

A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexicon,* Vienne-Leipzig, **1906 – 1911.**

V. E. Wylie, *The Medieval Artist at Work,* Princeton, **1969.**

Y

H. Yates Thompson, *Thirty-Two Miniatures from the Book of Hours of Joan II, Queen of Navarre,* Londres, **1899.**

H. Yates Thompson, *A Lecture on Some English Illuminated Manuscripts,* Londres, **1902.**

Z

C. Zervos, *Paysages français du XVe siècle,* Paris, **1927.**

J. Zinzerling, *Jodoci Sinceri Itinerarium Galliae, ita accomodatum ut ejus ductu… tota Gallia obiri, Anglia e Belgium adiri possint,* Strasbourg, **1617.**

ABRÉVIATIONS

Recueils collectifs

Classés par noms des destinataires

B

Festschrift Badt, 1970 *Argo. Festschrift für Kurt Badt,* Cologne, 1970.

Gedenkschrift Bandmann, 1978 *Gedenkschrift für G. Bandmann,* Berlin, 1978.

Studia Bialostocki, 1981 *Ars Auro Prior, Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata,* Varsovie 1981.

Festschrift Braunfels, 1977 *Festschrift für Wolfgang Braunfels,* Tübingen, 1977.

C

Mélanges Calot, 1960 *Mélanges d'histoire du livre et des bibliothèques offert à Monsieur Franz Calot,* Paris, 1960.

Scritti Cionini Visani, 1977 *Per Maria Cionini Visani, Scritti dei Amici,* Turin, 1977.

G

Essays Gilmore, 1978 *Essays presented to Myron P. Gilmore, Florence, 1978.*

Essays Goodman, 1972 *Logic and art, Essays in honor of V. Goodman,* New York, 1972.

Etudes Grodecki, 1981 *Etudes d'Art Médiéval offertes à Louis Grodecki,* Paris, 1981.

J

Studies Janson, 1981 *Art the ape of nature: studies in honor of H. W. Janson,* New York, 1981.

K

Essays Kristeller, 1976 *Essays in Honour of Paul Oscar Kristeller,* Manchester, 1976.

M

Meiss Studies, 1977 *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in honor of Millard Meiss,* New York, 1977.

Gatherings Miner, 1974 *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner,* Baltimore, 1974.

P

Forschungen Pächt, 1972 *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag,* Salzburg, 1972.

Miscellanea Panofsky, 1955 *Miscellanea Erwin Panofsky, Bulletin des Musée royaux des Beaux arts de Belgique, mars-juin-septembre,* Bruxelles, 1955.

Essays Panofsky, 1961 *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky, 2 vol.,* New York, 1961.

Essais Porcher, 1963 *Essais en l'honneur de Jean Porcher,* G. B. A., LXII, juillet-août, 1963.

S

Studien Schmitt, 1950 *Form und Inhalt, Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmitt zum 60. Geburtstag,* Stuttgart, 1950.

Etudes Sterling, 1975 *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling,* Paris, 1975.

Studies Suida, 1959 *Studies in the History of Art delicated to William E. Suida on his eightieth birthday,* Londres, 1959.

V

Miscellanea Van Puyvelde, 1949 *Miscellanea Leo Van Puyvelde,* Bruxelles, 1949.

Scritti Venturi, 1956 *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi,* Rome, 1956.

W

Essays Wittkower, 1967 *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower,* Bristol, 1967.

Z

Scritti Zeri, 1984 *Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri,* Milan, 1984

Périodiques

Classés par ordre alphabéthique

A

A. BOURG. Annales de Bourgogne, Dijon.
A. BRET. Annales de Bretagne, Rennes.
AC. B-A Académie des Beaux-Arts, Paris.
ACTA H.A. Acta Historiae Artium, Budapest.
ARCH. MED. Archeologia Medievale, Florence.
A. H. MANTAIS Annales Historiques du Mantais, Mantes.
ALLEN BULL. Allen Memorial Art Museum Bulletin, Oberlin.
A. MED. MOD. UNIV. MESSINA Arte Medievale e Moderna, Facolta di lettere e Filosofia, Universita di Messina, Messine.
A. MOD. K. Alte und Moderne Kunst, Vienne.
A. MON. ROUENNAIS Amis des Monuments Rouennais, Rouen.
A. NORM. Annales de Normandie, Caen.
APOLLO Apollo, Londres.
AR. A. VAL. Archivo de Arte Valenciano, Valence.
AR. A. F. Archives de l'Art Français, Paris.
AR. H. A. L. Archives historiques artistiques et littéraires, Paris.
ARCH. Archéologia.
A. H. Art History, Londres.
A. F. Art de France.
ART. BULL. Art Bulletin, New York.
A. LOM. Arte Lombarda, Milan.
A. JOURNAL Art Journal, New York.
A. NEWS Art News, New York.
A. OUEST Arts de l'Ouest. Etudes et Documents, Rennes.
AR. A. F. Archives de l'Art Français.
A. ANT. MOD. Arte Antica e Moderna.
A. FRANCE Art de France.
AN. AVIGNON. Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin.
A. Q. The Art Quaterly.

B

B. AM. RENNES. Bulletin des Amis du Musée de Rennes, Rennes.
B. A. Bolletino d'Arte, Rome.
B. ARCH. Bulletin Archéologique, Paris.
B. BIBL. NAT. Bulletin de la Bibliothèque Nationale, Paris.
B. CLEVELAND Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.
B. AC. BELG. Bulletin de la classe des Lettres et des Sciences, Mondes et politiques – Académie Royale de Belgique, Bruxelles.
B. NORD Bulletin de la Commission Historique du Département du Nord, Lille.
B. DETROIT Bulletin of the Detroit Institute of Art, Detroit, Michigan.
B. M. M. LYON Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais, Lyon.
BEAUVAIS Beauvais Ville d'Art, Beauvais.
B. A. LISBONNE Belas Artes, Lisbonne.
BERL. MUS. Berliner Museen, Berlin.
BERN. MITT. Berner Kunstmuseum Mitteilungen, Berne.
B. H. AUVERGNE Bulletin Historique et Scientifique de l'Auvergne, Clermont-Ferrand.
B. VARSOVIE. Biuletyn Histori i Sztuki, Varsovie.
BIBL. EC. CH. Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, Paris.
BIBL. HUM. REN. Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance, Paris.
BILD. K. Bildende Kunst, Berlin.
B. PATR. BELG. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles.
B. M. M. A. Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York.
B. MON. Bulletin Monumental, Paris.
B. CARN. Bulletin du Musée Carnavalet, Paris.
B. LYON. Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais, Lyon.
B. MUS. VARSOVIE Bulletin du Musée National de Varsovie, Varsovie.
B. PRADO Boletin del Museo del Prado, Madrid.
B. MUS. BELG. Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
B. PHILADELPHIA Bulletin Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
B. RIJKSMUS. Bulletin Van het Rijkmuseum, Amsterdam.
BR. LIBR. J. British Library Journal, Londres.
B. SEM. VALLADOLID Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia, Valladolid.
B. SIENA Bulletino Senese d'Historia latina, Sienne.
B. S. ANT. OUEST Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, Poitiers.
B. S. ARCH. CHAMPAGNE Bulletin de la Société Archéologique Champenoise, Reims.
B. S. ARCH. MIDI Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France, Toulouse.

B. S. BOURBONNAIS Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais, Moulins.
B. S. H. A. F. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris.
B. S. H. PARIS Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, Paris.
B. S. LIÈGE Bulletin de la Société Royale le Vieux Liège, Liège.
B. S. ANT. PICARDIE Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie, Amiens.
BURL. M. Burlington Magazine, Londres.
B. S. ANT. FRANCE Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, Paris.
B. M. F. Bulletin des Musées de France, Paris.
B. S. F. R. M. P. Bulletin de la Société Française de reproduction de manuscrits à peintures.

C

C. ARCH. PARIS Cahiers Archéologiques, Paris.
C. AR. BERRY Cahiers d'Archéologie et d'Histoire du Berry, Bourges.
C. AR. LOIRE Cahiers Archéologiques de la Loire, Roanne.
C. CIR. MÉD. Cahiers de Civilisation Médiévale, Poitiers.
COMMENTARI Commentari, Rome.
COMPUTERS MED. DATA. Computers and Medieval Data Processing – Informatique et Etudes Médiévales, Montréal.
CONN. Connaisseur, Londres.
COURTAULD ILL. ARCH. Courtauld Institute Illustration Archives, Londres.
C. R. ACOD. PARIS Compte rendu de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris.
CRIT. A. Critica d'Arte, Florence.

D

DISSERT. ABSTR. Dissertation Abstracts Section – Section A. Worcester. Mass.
DRESDENER KBL. Dresdener Kunstblätter – Monatschrift der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresde.

E

ESTAMPILLE L'Estampille, Paris.
E. VAUCL. Etudes Vauclusiennes, Avignon.

G

GENAVA Genava, Musée d'Art et d'Histoire, Genève
GENTSE BIJDR. Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Dudheidkunde, Gand.
G. B. A. Gazette des Beaux-Arts.
G. K. Die Graphischen Künste.

H

HARV. LIBR. B. Harvard Library Bulletin, Cambridge. Mass.
HUM. REN. Humanisme et Renaissance.

I

ISKUSSTVO. Iskusstvo, Moscou.

J

J. AESTH. A. CRIT. Journal of Aesthetiks and Art Criticism, Baltimore. M. D.
J. ARM. SOC. Journal of the Arms and Armor Society, Londres.
JB. HAMBURG. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Hambourg.
JB. MUS. ANTWERPEN Jaarboek van het Koninklÿk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Anvers.
JB. PR. KS. Jahrbuch der Preussichen Kunstsammlungen, Berlin.
JB. WIEN Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Vienne.
J. MED. REN. ST. Journal of Medieval and Renaissance Studies, Durham.
J. M. M. A. Journal of the Metropolitan Museum of Art, New York.
J. GETTY MUS. J. Paul Getty Museum Journal, Malibu.
J. SAVANTS Journal des Savants, Paris.
J. WALTERS GALL. Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore.
J. WARBURG Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Londres.
J. PR. KS. Jahrbuch der Preussichen Kunstammlungen, Berlin.

K

KONSTHIST. TIDSKR. Kousthistorisk Tidskrift, Stockholm.
KRIT. BER. Kritische Berichte, Giessen.
KCHRON. Kunstchronik, Munich.

L

L. M. Le Manuscrit.
LENDEMAINS Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französich Studium, Berlin.
LIMBURG Limburg, Hasselt.
LOS ANG. C. MUS. B. Los Angeles County Museum Bulletin, Los Angeles.

M

M. AC. INC. B. LETTRES Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris.
M. AC. LYON Mémoires de l'Académie de Lyon, Lyon.
M. AC. STANISLAS Mémoires de l'Académie Stanislas, Nancy.
M. AC. VAUCLUSE Mémoires de l'Académie du Vaucluse, Avignon.
MARBURGER JB Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg a.d. Lahn.
MASTER DR. Master Drawings, New York.
M. COMM. ANT. CÔTE-D'OR Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or, Dijon.
MÉD. F. Médecine de France, Paris.
MÉDIÉVALES Médiévales, Saint-Denis.
MEL. CASA VELASQUEZ Mélanges de la Casa de Velasquez, Paris.
MEL. EC. FR. ROME Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Moyen Age et Temps Modernes, Rome.
MET. MUS. A. B. Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York.
MET. MUS. A. J. Metropolitan Museum of Art Journal, New York.
MINNEAPOLIS INST. A. B. Minneapolis Institute of Art Bulletin, Minneapolis. Min.
MITT. GESELL. VERGL. KF. Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, Vienne.
MITT. KH. INST. FLORENZ Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Florence.

Mon. Hist. F. Monuments Historiques de la France, Paris.

Mon. Piot Monuments Piot, Paris.

M. S. Ant. France Mémoires de la Société des Antiquaires de France.

M. S. Ar. Bretagne Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archeologie de Bretagne, Rennes.

M. S. H. Paris Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France, Paris.

M. S. H. Arch. Tournai Mémoires de la Société Royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, Tournai.

Müchner Jb. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Munich.

Münster Das Münster, Munich.

Mus. Coll. Publ. F. Musées et Collection Publiques de France, Paris.

Museon Museon, Louvain.

Mus. Unesco Museum, Unesco, Paris.

Muse Muse, Columbia University of Art and Archeologie, Columbia S.C.

Mus. Gall. Ital. Musei e Gallerie d'Italia, Rome.

Mus. Genève Musée de Genève, Genève.

Mus. J. Museums Journal, Londres.

Muzej Urss. Muzej Hudozetsvennoe Sobranija SSSR, Moscou.

N

Napoli Nobill. Napoli Nobillissima, Naples.

N. A. R. A. F. Nouvelles Archives de l'Art Français, Lyon.

National Mus. Arbejdsmark Dan. National Museets Arbejdsmark, Copenhague.

National Mus. B. Suède National Museum Bulletin, Stockholm.

Nederl. Rijksmus Pays-Bas Nederlandse Rijksmusea, Amsterdam.

Nelson Gall. Atkins. Mus. B. Nelson Gallery and Atkins Museum Bulletin, Kansas City. Kansas.

Niederd. Beitr. Z. Kg. Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Cologne.

O

Œil L'Œil, Paris.

Oud Holland Oud Holland, Amsterdam.

P

Pantheon Pantheon, Munich.

Paragone Paragone, Florence.

Paris Ile-de-France M. Paris et Ile-de-France-Mémoires, Paris.

Prospettiva Prospettiva, Florence.

Provence Hist. Provence Historique, Aix-en-Provence.

Aub. S. H. Arch. Limbourg Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg, Maastricht.

Q

Quad. Ist. A. Med. Quaderni dell' Istituto di Storia dell' Arte Medievale

Quart. J. Libr. Congress Quaterly Journal of the Library of Congress, Washington.

R

R. A. Revue de l'Art, Paris

Racar Racar. Revue d'Art Canadienne, Québec.

Rep. Kw. Repertorium für Kunstwissenschaft, Berlin.

R. Arch. Christ. Rivista di Archeologia Christiana, Rome.

R. A. A. M. Revue de l'Art Ancien et Moderne, Paris.

R. A. C. Revue de l'Art Chrétien, Paris.

R. Arch. Revue Archéologique, Paris.

R. Belge. Arch. H. A. Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Anvers.

R. Biblique Revue Biblique, Paris.

R. Bibl. Nat. Paris. Revue de la Bibliothèque Nationale, Paris.

Rec. A. Mus. Princeton Record of the Art Museum Princeton University.

R. F. Revue Française, Paris.

R. Fr. H. Livre Revue Française d'Histoire du Livre, Bordeaux.

R. H. Eccles. Revue d'Histoire Ecclésiastique, Louvain.

R. H. Egl. France Revue d'Histoire de l'Eglise de France, Paris.

R. M. H. F. Revue des Monuments historiques de France.

R. H. Litt. France Revue d'Histoire littéraire de la France, Paris.

R. Sav. Revue de Savoie, Chambéry.

R. L. M. F. Revue du Louvre et des Musées de France, Paris.

Ric. Storia. A. Ricerche di Storia dell'Arte, Rome.

Rotunda Rotunda, the Bulletin of the Royal Ontario Museum, Toronto.

Romania Romania

Rom. Jb. Kg. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Rome.

R. Sci. Humaines Revue des Sciences Humaines, Lille.

R. S. B-A. Dép. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

S

Scriptorium Scriptorium, Gand.

Simiolus Simiolus, Amsterdam, Utrecht.

Soc. H. Protest. Fr. B. Société de l'Histoire du Protestantisme Français, Bulletin, Paris.

Soob. Gos. Ermitaza Soobstchenija Gosudarstvennogo Musejz Izobrazitelnih Iskusstv im A. Pushkina, Moscou.

Speculum Speculum. Cambridge. Mass.

St Louis A. Mus. B. St Louis Art Museum Bulletin, St Louis.

Stud. In Iconogr. Studies in Iconography, Highland Heights, Kent.

Sztuka. Pol. Sztuka, Varsovie.

T

Trudy Gos Ermitaza Trudy Gosudarstvennogo Ermitaza, Leningrad.

U

Uméni Uméni, Prague.

U. Kd. Unsere Kunstdenkmäler, Berne.

W

Wallraf-Richartz Ib. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Cologne.

Warburg J. Warburg Journal.

Weltkunst Weltkunst, Munich.

Westfalen Westfalen, Münster I. W.

Wiener Jb. Kg. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Vienne.

Worcester A. Mus. B. Worcester Art Museum Bulletin, Worcester. Mass.

Z

Zen. F. Bibl. Zentralblatt für Bibliotekswesen.

Z. F. Kgesch. Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin.

Z. F. Schw. Arch. Kg Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Fribourg.

Expositions

Classées chronologiquement

Exp. Albi, 1863 *Exposition départementale de Peinture, d'Objets d'art et d'Antiquités,* Albi, **1863.**

Exp. Paris, 1878 *Exposition Universelle Internationale,* Champs-de-Mars, Paris, **1878.**

Exp. Paris, 1889 *Exposition rétrospective de l'Art français,* Palais du Trocadéro. Paris, **1889.**

Exp. Avignon 1891 *Arts rétrospectifs,* Ville d'Avignon, **1891.**

Exp. Arras, 1896 *Exposition rétrospective des Arts et Monuments du Pas-de-Calais,* Arras, **1896.**

Exp. Univ. Paris, 1900 *Exposition Universelle Internationale,* Champs-de-Mars, Paris, **1900.**

Exp. Paris, 1900 *Exposition rétrospective de l'Art français,* Petit-Palais, Paris, **1900.**

Exp. Vienne 1902 *Miniaturenaustellung,* K. K. Hofbibliothek, Vienne, **1902.**

Exp. Paris, 1904 *Exposition des Primitifs Français,* Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et la Bibliothèque Nationale, Paris, **1904.** (Voir aussi la troisième édition avec les additifs des n°s 453 à 462).

Exp. Paris, 1907 *Expositions des portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIIe siècle,* Bibliothèque Nationale, Paris, **1907.**

Exp. Gand, 1913 *Exposition Universelle et Internationale de Gand. Exposition Rétrospective (l'art ancien dans les Flandres),* Gand, **1913.**

Exp. Lyon, 1920 *Exposition des manuscrits à peintures VIe – XVIIe siècles,* Bibliothèque de la Ville de Lyon, Lyon, **1920.**

Exp. Nantes, 1924 *Exposition d'Art ancien,* Château des Ducs de Bretagne, Nantes, **1924.**

Exp. Paris, 1926 *Le Moyen Age,* Bibliothèque Nationale, Paris, **1926.**

Exp. New York, 1927 *Catalogue of a Loan Exhibition of French Primitives,* F. Kleinberger Galleries, New York, **1927.**

Exp. Paris, 1927 *Les enluminures des manuscrits du Moyen Age (du VIe au XVe siècle) de la Bibliothèque Nationale,* Bibliothèque Nationale, Paris, **1927.**

Exp. Liège, 1930 *Exposition internationale de Liège. Catalogue de l'art de l'ancien pays de Liège et des anciens arts Wallons,* Liège, **1930.**

Exp. Londres, 1930 *Italian drawings,* Royal Academy, Londres, **1930.**

Exp. Vienne, 1931 *Das gemalte Kleinporträt,* Vienne, **1931.**

Exp. Londres, 1932 *Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art, 1200 – 1900,* Royal Academy of Arts, Londres, **1932 (paru en 1933).**

Exp. Londres B. M. 1932 *Exposition de manuscrits français, peintures organisée à la Grenville Library* (British Museum), Londres, **1932.**

Exp. New York, 1933-1934 *Exhibition of Illuminateur Manuscripts,* The New York Public Library, New York, **1933-1934.**

Exp. San Francisco, 1934 *Exhibition of French Painting from the Fifteenth Century to the present day,* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, **1934.**

Exp. Paris, 1934 *La Passion du Christ dans l'art français,* Musée de sculpture comparée du Trocadéro et la Sainte-Chapelle, Paris, **1934** (il en existe une deuxième édition corrigée).

Exp. Carcassonne, 1935 *Exposition d'Art religieux suédois du XIe au XVIe siècle,* Musée municipal, Carcassonne, **1935.**

Exp. Paris, 1936 *Art bourguignon et Bourgogne,* Galerie Charpentier, Paris, **1936.**

Exp. Paris B. N. 1937 *Les plus beaux manuscrits français,* Bibliothèque Nationale, Paris, **1937.**

Exp. Paris, 1937 *Chefs-d'œuvre de l'Art français,* Palais National des Arts, Paris, **1937** (avec supplément paru dans le courant de l'exposition et généralement ignoré).

Exp. Boston, 1940 *Art of the Middle Ages,* Boston, **1940.**

Exp. Florence, 1945 *La Peinture française à Florence,* Palais Pitti, Florence, **1945** (deuxième édition).

Paris, 1946 *Peintures méconnues des églises de Paris,* Musée Galliera, Paris, **1946.**

Exp. Nantes, 1947 *Art sacré.* Musée des Beaux-Arts (Association catholique des artistes nantais), Nantes, **1947.**

Exp. Paris, 1948 *Chefs-d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain,* Musée des Arts décoratifs, Paris, **1948.**

Exp. Copenhague 1948-1949 *Kunstkatte fra Wien,* Statens Museum for Kunst, Copenhague, **1948-1949.**

Exp. Baltimore, 1949 *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance,* Walters Art Gallery, Baltimore, **1949.**

Exp. Toulouse, 1949 *La Vierge dans l'art français,* Petit-Palais, Paris, **1950.**

Exp. Dijon, 1950 *Manuscrits des ducs de Bourgogne de la Bibliothèque Nationale,* Musée de Dijon, **1950.**

Exp. Paris 1950 *La Vierge dans l'art français,* Paris, Petit-Palais, Paris, **1950.**

Exp. Liège, 1951 *Art mosan et Art ancien du Pays de Liège,* Exposition internationale, Liège, **1951.**

Exp. Bourges, 1951 *Chefs-d'œuvre des peintres-enlumineurs de Jean de Berry et de l'Ecole de Bourges,* Hôtel Cujas, Bourges, **1951.**

Exp. Pittsburgh, 1951 *French painting 1100 – 1900,* Carnegie Institute, Pittsburgh, **1951.**

Exp. Bordeaux, 1952 *Les primitifs méditerranéens aux XIVe et XVe siècles. Italie, Espagne, France,* Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, **1952.**

Exp. Oxford, 1952 *Latin liturgical Manuscripts,* Bodleian Library, Oxford, **1952.**

Exp. Paris, 1952 *La nature morte de l'Antiquité à nos jours,* Orangerie des Tuileries, Paris, **1952.**

Exp. Vienne, 1952 *Abendländische Buchmalerei,* Österreichische National Bibliothek, Vienne, **1952.**

Exp. Dijon, 1953 *Saint Bernard et l'art des Cisterciens,* Musée de Dijon, **1953.**

Exp. Paris, 1953 *Vitraux de France du XIe au XVIe siècle,* Musée des Arts décoratifs, Paris, **1953.**

Exp. Londres, 1953 *Drawings by Œd Masters,* Royal Academy, Londres, **1953.**

Exp. Troyes, 1953 *Les Trésors d'art de l'Ecole troyenne du XIIe au XVIe siècle,* Musée de Vauluisant, Troyes, **1953.**

Exp. Sarrebruck, 1954 *Chefs-d'œuvre oubliés ou peu connus,* Sarrebruck, **1954.**

Exp. Toulouse, 1954-1955 *Dix siècles d'Enluminure et de Sculpture en Languedoc,* Musée des Augustins, Toulouse, **1954-1955.**

Exp. Paris, 1955 *Les Manuscrits à peinture en France du XIIIe au XVIe siècle,* Bibliothèque Nationale, Paris, **1955.**

Exp. Toulouse, 1955 *Les Enlumineurs du Capitole de 1205 à 1610.* Musée Paul-Dupuy, Toulouse, **1955.**

Exp. Naples, 1955 *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo,* Naples, **1955.**

Exp. Paris, 1956 *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France,* Orangerie des Tuileries, Paris, **1956.**

Exp. Essen, 1957 *Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko,* Essen, **1957.**

Exp. Paris, 1957 *Exposition de la Collection Lehman,* Musée de l'Orangerie, Paris, **1957.**

Exp. Milan, 1958 *Arte Lombarde dai Visconti agli Sforza,* Palazzo Reale, Milan, **1958.**

Exp. Stockholm, 1958 *Fem Sekler Fransk Konst,* National Museum, Stockholm, **1958.**

Exp. Paris, 1959 *L'art en Champagne au Moyen Age,* Musée de l'Orangerie, Paris, **1959.**

Exp. Dijon, 1960 *La Chartreuse de Champmol, foyer d'art au temps des ducs Valois,* Musée des Beaux-Arts, Palais des ducs de Bourgogne, Dijon, **1960.**

Exp. Paris, 1960 *Saint Louis et la Sainte-Chapelle,* Paris, **1960.**

Exp. Paris, 1960 *Enrichissements de la Bibliothèque Nationale de 1945 à 1960,* Paris, **1960.**

Exp. Montauban, 1961 *Trésors d'art gothique en Languedoc.* Musée Ingres, Montauban, **1961.**

Exp. Baltimore, 1962 *The internationale Style, the Arts in Europe around 1400.* The Walters Art Gallery, Baltimore, **1962.**

Exp. Paris, 1962 *Cathédrales. Sculptures, vitraux, objets d'art, manuscrits des XIIe et XIIIe siècles.* Musée du Louvre, Paris, **1962.**

Exp. Vienne, 1962 *Europaïsche Kunst um 1400,* Kunsthistorisches Museum, Vienne, 1962 (éd. fr. L'Art européen vers 1400, Vienne, **1962**).

Exp. New York, 1962 *Religious Themes in Painting from the 14th century onwards* Wildenstein Galleries, New York, **1962.**

Exp. Sceaux, 1962 *Ile-de-France, Brabant, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts,* Musée de l'Ile-de-France, château de Sceaux, **1962.**

Exp. Cleveland, 1963 *Gothic Art 1360 – 1440.* The Cleveland Museum of Art, Cleveland, **1963.**

Exp. Montauban, 1963 *Trésors d'enluminure en Languedoc,* Bibliothèque Municipale, Montauban, **1963.**

Exp. Montpellier, 1963 *Miniatures médiévales en Languedoc méditerranéen,* Bibliothèque municipale, Montpellier, **1963.**

Exp. Paris, 1963 *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France,* Palais du Louvre, Musée des Arts décoratifs, Paris, **1963.**

Exp. Toulouse, 1963 *Trésors d'enlumineures en Languedoc,* Musée des Augustins, Toulouse, **1963.**

Exp. Paris, 1965 *Les Trésors des églises de France,* Musée des Arts décoratifs, Paris, **1965.**

Exp. Tulsa, 1965 *Medieval Art.* Philbrood Art Center, Tulsa, Oklahoma, **1965.**

Exp. Mont-Saint-Michel, 1966 *Exposition du millénaire,* Mont-Saint-Michel, **1966.**

Exp. Cleveland, 1966-1967 *Treasures from Medieval France,* Cleveland Museum of Art. Cleveland, **1966-1967.**

Exp. Lyon, 1967 *La Librairie de Philippe le Bon,* Bibliothèque royale Albert-Ier, Bruxelles, **1967.**

Exp. Paris, 1967-1968 *Vingt ans d'acquisitions au musée du Louvre,* Orangerie des Tuileries, Paris, **1968.**

Exp. Luxembourg, 1968 *Les Manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Luxembourg,* Luxembourg, **1968.**

Exp. Paris, B. N., 1968 *La Librairie de Charles V,* Bibliothèque Nationale, Paris, **1968.**

Exp. Paris, 1968 *L'Europe Gothique XIIe – XIVe siècles.* Musée du Louvre, Pavillon de Flore, Paris, **1968.**

Exp. Kansas, 1969 *The Waning Middle Ages. An exhibition of French and Netherlandish art from 1350 to 1500;* The University of Kansas Museum of Art, Kansas, **1969.**

Exp. New York, 1969 *Medieval Art from Private Collections,* The Cloisters, New York, **1969.**

Exp. Vienne 1969 *Grosse Bibliophile des 18. Jahrhunderts,* Vienne, **1969**

Exp. Los Angeles, 1970 *The Middle Ages Treasures from the Cloisters and the Metropolitan Museum of Art,* Los Angeles Museum of Art, Los Angeles, **1970.**

Exp. Paris, 1970-1971 *La France de saint Louis,* Salle des gens d'armes du Palais (Conciergerie), Paris, **octobre 1970-janvier 1971.**

Exp. Turin, 1971 *Restauri in Piemonte 1968 – 1971,* Galeria Sabauda, Turin, **1971.**

Exp. Dijon, 1971 *Les pleurants dans l'Art du Moyen Age en Europe,* Musée des Beaux-Arts, Dijon, **1971.**

Exp. Paris, 1972 *Le Livre,* Bibliothèque Nationale, Paris, **1972.**

Exp. Cologne et Bruxelles, 1972 *Rhein und Maas (Rhin-Meuse). Kunst und Kultur 800 – 1400,* Cologne (Kunsthalle), Bruxelles (Musées royaux d'Art et d'Histoire). Cologne, **1972.**

Exp. Ottawa, 1972 *L'Art et la Cour. (Art and the Courts, France and England from 1259 to 1328).* The National Gallery of Canada, Ottawa, **1972.**

Exp. Tokyo, 1972 *L'Art du Moyen Age en France,* Musée national d'Art Occidental, Tokyo, **1972.**

Exp. Auckland, 1972-1973 *Medieval Arts in France,* City Art Gallery, Auckland, **1972-1973.**

Exp. Québec-Montréal, 1972-1973 *L'Art français du Moyen Age.* Musée du Québec, Québec, et Musée des Beaux-Arts, Montréal **1972-1973.**

Exp. Venise-Vérone, 1973 *G. B. Cavacaselle. Disegni da antichi maestri,* San Giorgio Maggiore Venise, Museo di Castelvecchio, Venise, **1973.**

Exp. Amsterdam, 1973-1974 *Franse Kerkramen – Vitraux de France.* Rijksmuseum, Amsterdam, **1973-1974.**

Exp. Paris, 1973-1974 *Chefs-d'œuvre de la Tapisserie du XIVe au XVIe siècle,* Galeries nationales du Grand-Palais, Paris, **1973-1974.**

Exp. Paris, 1974 *Bibliothèque Nationale. Enrichissements (1961 – 1973).* Bibliothèque Nationale. Paris, **1974.**

Exp. Chicago, 1975 *For the Lord Service,* Art Institute, Chicago, **1975**

Exp. Gand, 1975 *Gent. Duizend Jaar Kunst en Cultuur.* Bijlokemuseum, Gand, **1975.**

Exp. Paris, 1975 *Boccace en France,* Bibliothèque Nationale, Paris, **1975.**

Exp. Milan, 1976 *Avori gotici francesi,* Museo Poldi Pezzoli, Milan, **1976.**

Exp. Tokyo – Kyoto, 1976 *Masterpieces of World Art from American Museums,* Tokyo-Kyoto, **1976.**

Exp. Bruxelles, 1977 *Le Livre illustré en Occident,* Bibliothèque royale Albert-Ier, Bruxelles, **1977.**

Exp. Florence, 1977 *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine,* Palazzo Pitti, Florence, **1977.**

Exp. Providence (Rhode Island), 1977 *Gothic Art in Europe 1270 to 1330. Transformations of the Court Style.* Museum of Art. Providence, **1977.**

Exp. Turin, 1977 *Valle di Susa. Arte storia dall'XI al XVIII Secolo,* Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, **1977.**

Exp. Avignon, 1978 *Art et histoire,* Musée du Petit-Palais, Avignon, **1978.**

Exp. Cologne, 1978 *Die Parler und der schöne Stil, 1350 – 1400, Europaïsche Kunst unter den Luxemburgen* (3 vol.) Museum der Stadt, Cologne, **1978.**

Exp. Nuremberg, 1978 *Kaiser Karl IV, Staatsman und Mäzen, 1316 – 1378,* Nuremberg, **1978.**

Exp. Vienne, 1978 *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei,* Prunksaal, Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienne, **1978.**

Exp. Prague-Bratislava, 1978-1979 *Umêni Francouszkéyo Strêdovkn (L'Art du Moyen Age en France).* Narodni Galerie, Prague, **1978-1979.**

Exp. La Haye, 1979 *Berluchte Handschriften, 1300 – 1550, uit eigoû Bezit,* Museum Meermanno – Westreenianum, La Haye, **1979-1978.**

Exp. Turin, 1979 *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale,* Palazzo Madame, Turin, **1979.**

Exp. Wiener Neustadt, 1979 *Die Zeit der früben Habsburger Dome und Klöster 1279 – 1379.* Niederösterreichische Landesausstellung, Wiener Neustadt, **1979.**

Exp. Berlin, 1980 *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendslandes.* Berlin, **1980.**

Exp. Paris, 1980 *Trésors des Musées de la Ville de Paris,* Musée du Petit-Palais, Paris, **1980.**

Exp. Paris, B. A., 1980 *Trésors de la Bibliothèque de l'Arsenal,* Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, **1980.**

Exp. Paris, 1980 *Trésors des musées de la ville de Paris.* Musée Carnavalet. Paris, **1980.**

Exp. Montpellier, 1980 *Richesses de la Bibliothèque Municipale.* Bibliothèque Municipale, Montpellier, **1980.**

Exp. Leningrad – Moscou, 1980-1981 *Chefs-d'œuvre du Moyen Age et de la Renaissance des musées du Louvre, de Cluny et d'Ecouen.* Musée de l'Emitage, Leningrad. Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou, **1980-1981.**

Exp. Paris 1980-1981 *Cinq années d'enrichissement du patrimoine national,* Grand-Palais, Paris, **1980-1981.**

Exp. Paris, Fastes, 1981 *Les Fastes du Gothique, le siècle de Charles V.* Galeries nationales du Grand-Palais, Paris, **1981.**

Exp. Paris, Roi René, 1981 *Le roi René, Décoration de ses chapelles et demeures,* Musée des Monuments français, Palais de Chaillot, Paris, **1981.**

Exp. Paris, Fouquet, 1981 *Jean Fouquet,* Musée du Louvre, Paris, **1981.**

Exp. Aix-en-Provence, 1981 *Le roi René en son temps. 1382 – 1481.* Musée Granet, Aix-en-Provence, **1981.**

Exp. Avignon, 1981 *Francesco Laurana, sculpteur du roi René en Provence,* Musée du Petit-Palais, Avignon, **1981.**

Exp. New York, 1982 *The last Flowering, French Painting in Manuscripts, 1420 – 1530, from American Collections,* The Pierpont Morgan Library, New York, **1982.**

Exp. Cambridge, 1983 *Late Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts 1350 – 1525.* Harvard College Library, Cambridge, Mass.

Exp. Paris, 1984 *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIe siècles)* Bibliothèque Nationale, Paris, **1984.**

INDEX

Index des personnes

A

B

C

D

E

F

G

H

Index des sujets

Les sujets religieux majeurs tels que *La Crucifixion* et les autres scènes de la *Passion* ou la *Vierge à l'Enfant*, ne sont ici mentionnés que lorsqu'ils comportent des particularités iconographiques ou stylistiques.

Index des lieux

Index des manuscrits cités

PARIS, Bibl. Nationale
nouv. acq. fr. 24541, *Miracles de Notre-Dame*
22, 81, 100, 101, 103, 171, 195, 197, 214
PARIS, Bibl. Nationale
lat. 861, *Missel à l'usage de Paris*
51, 52

R

S

T

V

CET OUVRAGE A ÉTÉ RÉALISÉ D'APRÈS LES MAQUETTES ET LA PHOTOCOMPOSITION DE L'ATELIER DEVIGNE À LAUSANNE.
IL A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER EN L'AN MIL NEUF CENT QUATRE-VINGT SEPT SUR LES PRESSES DE HERTIG, À BIENNE. LES PHOTOLITHOGRAPHIES SONT L'ŒUVRE DE GRAMATEC, À LAUSANNE ET GRAVOR, À BIENNE. LA RELIURE A ÉTÉ EXÉCUTÉE PAR LE MAÎTRE-RELIEUR MAYER ET SOUTTER, À LAUSANNE

Crédits photographiques

AGRACI (Arts Graphiques de la Cité), Paris; Allen Memorial Art Museum, Oberlin/Ohio; Bayerische Staatsbibliothek, Munich; Bildarchiv d. Üst Nationalbibliothek, Vienne; Biblioteca Apostolica, Vatican; Biblioteca Governativa, Lucques; Bibliothèque de l'Arsenal, Paris; Bibliothèque Nationale, Paris; Bibliothèque Municipale, Bourges; Bibliothèque Municipale, Châteauroux; Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève; Bibliothèque Royale, Bruxelles; British Library, Londres; Bulloz, Paris; Cleveland Museum of Art, Purchase Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund; Courtauld Institute of Art, Londres; Daspet-Photo; Duffett Michael T., Londres; Fondation Wildenstein; Laboratoire de Recherches des Musées de France; Lauros-Giraudon; Librairie Floury, Paris; Liebig Haus, Francfort; Koninklijke Bibliotheek, La Haye; Kupferstichkabinett, Bâle; Metropolitan Museum of Art, New York; Musée des Arts Décoratifs, Paris; Musée Condé, Chantilly; Musée Jacquemart-André, Paris; Musée du Petit Palais, Paris; Museum Meermanno-Westreenianum, La Haye; Narodní Galerie, Prague; Nationalbibliothek, Vienne; National Gallery of Art, Washington, D. C.; Pierpont Morgan Library, New York; Pinacoteca Nazionale, Sienne; Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, Copenhague; Royal Library, Windsor Castle; Schiff John D., New York; Service Photographique des Archives Nationales; Service Photographique de la Réunion des Musées Nationaux; Staatliche Museen Preussicher Kulturbesitz, Berlin; Charles Sterling; J.-B. De Vaivre, Paris; Victoria and Albert Museum, Londres; Yale University, Beinecke Library, New Haven.

Imprimé en Suisse.

PLAN DE PARIS

Etabli sous le règne de Charles IX,
d'après un plan de 1510 environ.
Il représente la ville telle qu'elle était sous les règnes
de Charles V et Charles VI.

Dédié à Mgr Christophe de Beaumont, archevêque de Paris, duc de Saint-Cloud, pair de France, commandeur de l'Ordre du Saint-Esprit, il fut gravé par son très humble et très obéissant serviteur, G. Dheulland, graveur du roi pour la Marine, rue Hyacinthe, près de la porte Saint-Jacques.

Ce plan est la copie fidèle de celui de la Bibliothèque Saint-Victor, exemplaire unique que MM. de Saint-Victor ont mis à disposition du graveur. Il est aussi représenté sur une tapisserie ayant appartenu à la Maison de Guise et dont la ville de Paris a fait l'acquisition sous la prévôté de M. Turgot.



PLAN DE PARIS

Etabli sous le règne de Charles IX, d'après un plan de 1510 environ. Il représente la ville telle qu'elle était sous les règnes de Charles V et Charles VI.

Dédié à Mgr Christophe de Beaumont, archevêque de Paris, duc de Saint-Cloud, pair de France, commandeur de l'Ordre du Saint-Esprit, il fut gravé par son très humble et très obéissant serviteur, G. Dheulland, graveur du roi pour la Marine, rue Hyacinthe, près de la porte Saint-Jacques.

Ce plan est la copie fidèle de celui de la Bibliothèque Saint-Victor, exemplaire unique que MM. de Saint-Victor ont mis à disposition du graveur. Il est aussi représenté sur une tapisserie ayant appartenu à la Maison de Guise et dont la ville de Paris a fait l'acquisition sous la prévôté de M. Turgot.

VILLE CITE ET UNIVERSITE DE PARIS



Photo Jérôme Binda

Conservateur honoraire des Musées Nationaux, Professeur Emeritus de l'Université de New York, Charles Sterling a été membre du département des peintures du Musée du Louvre pendant trente-et-un ans (1929-1961) et l'un de ses conservateurs. Entre 1961 et 1972, il enseigna comme professeur titulaire à l'Institute of Fine Arts, New York.

Sa tâche principale au Louvre était l'organisation d'expositions dont deux, particulièrement, ont fait date. La première, *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle* révéla, en 1934, aux historiens d'art et au public, le nom et tout l'œuvre alors connu de Georges de la Tour, qui n'était encore familier qu'à une poignée de spécialistes. La seconde, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, ranima, en 1952, l'étude, depuis longtemps négligée, de ce thème pictural majeur, suscitant aussitôt d'innombrables expositions et publications.

Charles Sterling publia, sur divers sujets, une dizaine de livres et plus de 150 articles. Dès 1938, il s'orienta vers l'étude des Primitifs français et retrouva les œuvres de plusieurs peintres (connus par les documents) dont les plus importants sont Enguerrand Quarton (à qui il rendit la célèbre *Pietà d'Avignon*), Jean Perréal, Jean Hey, dit le Maître de Moulins et Jean de Beaumetz, peintre du duc de Bourgogne, Philippe le Hardi.

BIBLIOTHÈQUE DES ARTS

CHARLES STERLING



La peinture médiévale à Paris

1300-1500